

Prospettive culturali

di Stefano Fanzini

“E' difficile scrivere?

No, niente affatto.

Tutto quello che occorre é un perfetto orecchio, un'intensità assoluta, una devozione al proprio lavoro simile a quella di un prete per il suo Dio, il fegato di uno scassinatore e nessuna coscienza tranne che in quello che si scrive: poi é fatta.”

“Non si può comprendere il significato di un libro se non si é vissuto almeno in parte il contenuto di esso”.

(Hemingway, *Parallels*)

Il 'Signore' della Epic & Heroic Fantasy: Tolkien

John Ronald Reul Tolkien nacque il 3 gennaio 1892 a Bloemfontein, nel Sud Africa, da genitori inglesi originari di Birmingham. Morto il padre nel 1896, la famiglia si trasferì in Inghilterra, nel villaggio di Sarehole, presso Birmingham. Dalla madre, Tolkien ereditò l'amore per le lingue e per le antiche leggende e fiabe. Dopo la morte di lei nel 1904, egli fu educato da P. Francis Xavier Morgan, un sacerdote cattolico degli Oratoriani. Studiò all'Exeter College di Oxford, ove ottenne il titolo di Bachelor of Arts nel 1915. Combattente nella prima guerra mondiale, ritornò ad Oxford ove divenne Master of Arts nel 1919, e collaborò all'Oxford English Dictionary nel quale però non venne citato. Insegnò lingua e letteratura anglosassone ad Oxford dal 1925 al 1945, e poi lingua e letteratura inglese fino al suo ritiro dall'attività didattica. Morì a Bournemouth, nello Hampshire, il 2 settembre 1973. Tolkien pubblicò "*The Hobbit*", la prima delle invenzioni narrative che lo hanno reso celebre, nel 1936; intorno al nucleo originario di "*The Hobbit*" ha preso forma il mondo fantastico di Tolkien con il successivo "*Farmer Giles of Ham*" del 1949, e, soprattutto, con la trilogia "**The Lord of the Rings**", composta nell'arco di 14 anni e pubblicata nel 1954 - 1955. Dopo "*The Adventures of Tom Bombadil*" del 1962, Tolkien pensò alla possibilità di musicare le molte canzoni con cui si diletta i suoi personaggi: nel 1968, il musicista Donald Swann ha pubblicato un ciclo di liriche su testi di Tolkien, dal titolo "*The Road Goes Ever On*". Le sue opere più importanti sono:

- The Hobbit** (1936)
- On Fairy-Stories** (1938)
- Leaf by Niggle** (1939)
- Farmer Giles of Ham** (1949)
- The Fellowship of the Ring** (1954)
- The Two Towers** (1954)
- The Return of the King** (1955)
- (che insieme con i due precedenti forma la trilogia "**The Lord of the Rings**")
- Tree and Leaf** (1955)
- (riunisce **On Fairy-Stories** e **Leaf by Niggle**)
- The Adventures of Tom Bombadil** (1962)
- Smith of Wootton Major** (1967)
- The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son** (1975)
- Tree and Leaf, Smith of Wootton Major, The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son** (1975)
- The Book of Lost Tales (Part 1)**
(iniziati tra il 1916 e il 1917)
- The Book of Lost Tales (Part 2)**
(iniziati nel 1916; costituiscono il seguito dei precedenti)
- Unfinished Tales of Numenor and Middle-Earth**
(pubblicati postumi)
- The Silmarillon** (1978)
- The Letters of J.R.R. Tolkien**
(pubblicate postume)
- Mr. Bliss**
(pubblicato postumo)
- Santa Claus's Letters**
(pubblicate postume)

"The Lord of the Rings"

Si tratta di una trilogia uscita tra il 1954 e il 1955. In essa, Tolkien riparla, in una lingua che ha la semplicità dell'Anglo-Saxon (Anglo-Saxon) o del Middle English, di paesaggi noti a chi ha già letto ed amato grandi opere epiche della letteratura inglese delle origini come, ad esempio, *"Beowulf"*, *"Sir Gwain"*, o *"La Mort d'Arthur"*, di creature a metà strada tra il mondo sublunare ed il terzo cielo, di essenze incarnatesi in forze fantastiche, di archetipi che si sono concretizzati divenendo figure dallo spessore reale.

Tolkien parla, in quella che in tutto e per tutto è assolutamente assimilabile ad un'autentica epopea cavalleresca, di tutto ciò che noi tutti quotidianamente affrontiamo negli innumerevoli spazi che dividono la decisione dal gesto, il dubbio dalla risoluzione, la tentazione dalla caduta o dalla salvezza. Spazi e personaggi uguali nei millenni, ma da Tolkien riscoperti in occasioni prossime a quelle che noi stessi abbiamo conosciuto. Leggendo **"The Lord of the Rings"** si rimane ben stretti in una maglia ben tessuta, fatta dai nostri stessi tremiti, inconfessati sospetti, sospiri più intimi a noi di noi stessi. **"The Lord of the Rings"** parla, per simboli, di un mondo perenne oltre che arcaico, più presente a noi del nostro stesso presente.

La fiaba tolkieniana non celebra il consueto signore delle favole moderne, in altre parole Lucifero, ma S. Michele o Beowulf o S. Giorgio, ed accetta il destino di sconfitta inevitabile per l'eroe solare: vincitore è l'Anarca, come già nel Giardino, ma tanto maggiore è dunque la potenza di chi lo combatte.

Tuttavia, **"The Lord of the Rings"** è una fiaba a lieto fine, anche quando, fino all'ultimo, sembra perduta ogni speranza.

Il numero sacro per Tolkien è il tre, simbolo della Trinità, che non accetta la presenza del demonio. Al numero tre, numero dello spirito e della germinazione di ogni forma, si aggiunga il quattro, numero della materia, e si avrà la completezza, il sette, numero di Minerva sapiente e delle Arti Liberali, proprio dei Nani costruttori; il nove è il numero della redenzione dell'uomo, come già ci insegna Dante.

I significati dell'Unico Anello sono infiniti: essi, possono, ad esempio, essere i seguenti:

- il terribile segreto in cui si presagisce che le scienze naturali, scisse da quelle divine, troveranno il modo di far deflagrare il fuoco essenziale di ogni cosa;
- un segreto ancora più sinistro, in altre parole, la conoscenza dell'assoluta plasmabilità dell'uomo sociale, in pratica, una sorta di capacità di rendersi invisibile, nel regno delle forze infere, per potere, di là, dominare gli uomini.

Si noti che, per arrivare alla stesura di un'opera di tale complessità, vastità e verosimiglianza, quest'ultima talmente grande da spingerci a considerare l'opera stessa come un "evergreen", Tolkien eseguì un lungo lavoro di aggiunte, tagli, ripensamenti ed adeguamenti, lavoro che passò attraverso **"The Silmarillon"**, **"The Book of Lost Tales" (Part 1)**, **"The Book of Lost Tales" (Part 2)**, **"Unfinished Tales of Numenor and Middle-Earth"**, che, modificati nel suddetto modo, parteciparono alla realizzazione di questa grande epopea. Va tuttavia rilevato che, per la sua complessità, manifesta sotto ogni aspetto, a tutt'oggi, il lavoro di critica, analisi, interpretazione, e decrittazione testuale, ben lungi dall'essere concluso, viene continuato con amore e passione dal figlio Christopher

La notte di Halloween: le forze del male

Halloween, o vigilia di Ognissanti, è il giorno in cui ci troviamo di fronte alle forze del male ed in cui demoni, folletti, streghe e spiriti maligni sono in cerca di preda, e questo è abbastanza strano se ci soffermiamo a pensarvi.

Il 1° novembre è dedicato a tutti i santi. Ogni santo ha un giorno, - quello del suo martirio o di qualche altro avvenimento saliente della sua vita - ma il 1° novembre, Ognissanti, in inglese, **all saints' day**, è dedicato a tutti.

Una denominazione più antica di all saints' day è **all hallows' day**. Sia saint che hallows derivano dalla stessa nozione di **holiness**, "santità", e **sanctification**, "santificazione", il primo dalla lingua teutone, il secondo dal latino. Presso i popoli antichi e gli ebrei odierni, il Natale cominciava al tramonto del 24 dicembre; per questo si dà tanta importanza alla vigilia: essa non è soltanto la sera prima di Natale; in origine, era la prima parte del Natale stesso. Analogamente, secondo la tradizione antica, Ognissanti avrebbe inizio al tramonto del 30 ottobre. La sera di quel giorno sarebbe dunque **all hallows' eve**, poiché eve = veglia, ma anche **all hallows' even**, poiché even = sera, che si abbrevia facilmente in **hallows' even**, ed infine in **Halloween**.

D'altro canto, stando così le cose, come mai il giorno dedicato a tutti i santi ha finito col diventare quello in cui tutte le forze del male escono allo scoperto? E da dove vengono queste forze? Tutti i popoli antichi pensavano che tanto il bene quanto il male non fossero a casa propria sulla Terra, anche se la trattazione mitologica di questa idea varia secondo le culture. Secondo i Greci, per esempio, i dèi erano fondamentalmente buoni, ma potevano anche incollerirsi e, quando ciò accadeva, esponevano l'umanità al male. Apollo, il più affascinante tra gli abitatori dell'Olimpo, era non solo la fonte della giovinezza, della bellezza virile, della luce solare, della poesia e della medicina, ma anche delle malattie e delle pestilenze: quando era in collera, il vibrare del suo arco sterminava uomini, donne e bambini a migliaia. Nella mitologia scandinava, la separazione tra il bene e il male era più netta: i dèi, che erano fondamentalmente buoni, facevano fronte all'estrema ostilità dei giganti malvagi combattendoli in una guerra senza fine che si rifletteva nella presenza sulla Terra sia del bene sia del male. Perfino tra le file divine c'era il male, poiché Loki, il più intelligente degli dèi, non era meno dispettoso e maligno di qualunque gigante. Sotto questo aspetto, comunque, l'influsso maggiore sullo sviluppo di Halloween è stato esercitato dalla mitologia persiana. Verso il 580 a.C., Zaratustra diede un impianto sistematico alla visione dualistica persiana dell'universo: c'erano un principio del bene, Ahura Mazda, od Ormuzd, ed un principio del male, Ahriman, virtualmente indipendenti l'uno dall'altro e di potenza quasi eguale; la creazione del mondo, il suo sviluppo e la sua storia non erano altro che accidenti dell'eterna guerra celeste tra questi due principi, ciascuno dei quali comandava un esercito di innumerevoli spiriti. La lotta era così alla pari che gli esseri umani dovevano schierarsi, perché perfino la loro forza insignificante poteva dare la vittoria all'una o all'altra parte. Gli Ebrei hanno fatto parte dell'Impero Persiano per due secoli, dal 538 al 330 a.C., ed in quel periodo alcuni concetti persiani sono penetrati nel loro pensiero. Prima della dominazione persiana, Dio era per gli Ebrei un tutto nel tutto, autore tanto del male che del bene: così nella Bibbia, II Samuele 24, 1, leggiamo:

"L'ira del Signore si accese ancora contro Israele ed istigò Davide contro di loro, suggerendogli: 'Va e fa il censimento d'Israele e di Giuda.' "

Ma questo censimento era un peccato, anche se la Bibbia non spiega perché, ed il Signore punì Israele con la peste. Come si può notare, Dio provocava il peccato, oltre che punirlo. Dopo essere stati soggiogati dai Persiani, gli Ebrei, pur continuando a pensare che Dio fosse supremo e non potesse essere permanentemente sconfitto ed ostacolato, gli crearono un formidabile avversario, che poteva causargli dei problemi, almeno temporanei. Questo Ahriman israelita fu chiamato "Satana", che in ebraico significa appunto "avversario". Così nel primo libro delle Cronache (21, 1), dove la storia d'Israele viene riscritta da autori vissuti durante e dopo la dominazione persiana, l'episodio del censimento è presentato come segue:

"Ora Satana si levò contro Israele ed incitò Davide a censire Israele".

Come si può notare, ora la colpa è di Satana, non del Signore. Come nella mitologia

persiana, Dio e Satana erano ciascuno alla testa di un esercito di spiriti innumerevoli e, quando Israele fu soggiogata da Roma, la religione popolare era piena di queste entità. Nel Nuovo Testamento troviamo molti “indemoniati”. Durante e dopo l’epoca romana, il Cristianesimo - che iniziò come una setta israelita e trasse dal pensiero ebraico molte nozioni riguardo a Dio, a Satana ed ai rispettivi eserciti di spiriti - conquistò lentamente prima l’Impero, poi il resto dell’Europa. In questo processo, venne a contatto con i dèi pagani, i quali, naturalmente, potevano essere considerati soltanto spiriti maligni che, guidati da Satana, si mascheravano da divinità per indurre i loro seguaci al male. Nell’Europa celtica, in particolare nelle isole britanniche, l’anno cominciava il 1° novembre. Con il raccolto al sicuro ed il cibo per l’inverno assicurato, gli uomini potevano rilassarsi e divertirsi, quindi ringraziavano i loro dèi, che in quel giorno sciamavano sulla Terra, non meno felici dei semplici mortali. Per i Cristiani, i Celti evocavano in tal modo i cattivi spiriti, ma era difficile opporsi ad una festività tanto gioiosa; avvenne così che la Chiesa se ne impadronì e la chiamò Ognissanti: il giorno di tutte le anime sante, invece che di tutti gli spiriti maligni. Ciò nondimeno, una parte della popolazione non dimenticò gli allegri riti celtici, che sopravvivono dopo circa quindici secoli nella tradizione infantile del “regalo o dispetto”, oltre che nelle leggende riguardanti le streghe, i folletti, e gli altri spiriti maligni, che rappresentano la visione cristiana delle divinità celtiche. Del resto, il 31 ottobre non é l’unico Halloween; anche il 1° maggio era un giorno di gioia nell’Europa pagana: i campi verdeggiavano, l’aria era tiepida e il sole splendeva, il lungo inverno era dimenticato; pieni di gioia, gli uomini celebravano il ritorno della bella stagione con divertimenti e giochi - a volte sessuali - di cui conserviamo il ricordo nell’ “albero di maggio” e nella “regina di maggio”. Naturalmente, per i Cristiani anche questa era una celebrazione degli spiriti maligni. Il 1° maggio é il giorno dedicato alla santa britannica Walpurgis o Walpurga e la sera del 30 aprile é la vigilia di Santa Walpurga, in tedesco Walpurgisnacht, che costituisce la versione germanica dell’Halloween, quando le streghe e i demoni si incontrano sulla vetta del Brocken. Nella letteratura l’Halloween si riflette in tre modi: storie “gialle”, in cui l’atmosfera della vigilia di Ognissanti intensifica la suspense già presente nella narrazione; storie fantastiche, imperniate sugli spiriti maligni come, ad esempio, streghe, demoni, folletti inseparabili da questa festività; storie dell’orrore, che si ispirano all’effluvio di male caratteristico della sera del 31 ottobre.

L'arte del sangue

Fin dagli albori dell'umana civiltà, gli esseri umani hanno nutrito un costante bisogno di sfogare i propri istinti più riprovevoli attraverso l'uso della violenza, che viene esplicitamente manifestata anche in quelle che vengono eufemisticamente definite **"forme d'arte del sangue"**. Sono esistiti ed esistono uomini che sono riusciti nel difficile intento di sublimare le loro istintualità più basse attraverso qualcosa di notevole come solo l'arte letteraria può saper esprimere. In campo letterario troviamo tutto ciò molto ben espresso nella figura del **"doppio"** visto psicanaliticamente nelle sue forme di **vampirismo fisico** e **psichico**. Per quanto attiene al primo tipo, in **"Dracula"** di **Bram Stoker** ed in **"Carmilla"** di **Joseph Sheridan Le Fanu** ne troviamo un'efficace dimostrazione. Va rilevato che in entrambe le opere, secondo la teoria psicanalitica freudiana, il Diavolo, (e quindi, per assunto, il **vampiro**, che del Diavolo é, secondo la demonologia, una delle manifestazioni "tangibili", in quanto principe delle tenebre), rappresenta la **"estroflessione"** della parte istintuale, sepolta dell'uomo". Il vampiro, nell'epoca vittoriana, incuteva tanto timore poiché veniva considerato solo come il mostro da cui liberare per sempre la terra senza nemmeno tentare di capirne e di approfondirne la **reale** natura. (Si rammenti che le opere prese in considerazione sono tutte **pre-psicanalisi** poiché quanto in esse metaforicamente ed allegoricamente esposto, troverà una valida conferma nella nascente psicanalisi ad opera di Freud.). Si trattava, infatti, come già enunciato, dell'estroflessione della parte istintuale, sepolta dell'uomo, in **tutte** le sue manifestazioni, quella della **libido** inclusa; quest'ultima, peraltro, fortemente repressa e soffocata dalla troppo rigida e puritana morale vittoriana, con il risultato che quasi tutti conducevano una vita sessuale sfrenata alla **"Dr. Jekyll and Mr. Hyde"**: - di giorno, il perfetto, idilliaco ritratto di padri e madri di famiglia: felici, fedeli ed appagati; di notte, esattamente l'opposto, - anche, a volte, a sfondo omosessuale, sia al maschile sia al femminile. Tutto ciò in **"Dracula"** di Bram Stoker é ben evidente: Jonathan Harker, una delle molteplici voci narranti del romanzo, (mirabilmente costruito in stile epistolare, in quanto ogni personaggio tiene il suo diario), prima di diventare l'esemplare sposo di Mina, (donna che incarna il perfetto tipo vittoriano: intelligente, organizzata, fedele al marito ed alla famiglia), avrà, nel castello di Dracula, dapprima, un amplesso con le tre vampire, e, poi, un rapporto omosessuale con il Conte. (Mentre Jonathan é nel pieno dell'amplesso con le tre vampire, Dracula si materializza nella stanza e, furente, esclama:

-**"How dare you touch him?"**

-**"I, too can love."**

Ma non é finita qui: sempre in **"Dracula"**, Miss Lucy Westenra incarna esattamente il tipo di donna opposto a Mina, cioè il tipo ritenuto, a quell'epoca, **"pericoloso"**, poiché dalla libido incontrollata: nel romanzo, ella ha ben tre boyfriends ed é rosa dentro dal non sapere quale scegliere, anche se poi ne sposerà uno solo, quello **"ufficiale"**, pur dicendo:

-**"Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her and save all this trouble?"**

- **"But this is an heresy and I must not say it."**

E' significativo notare come una tale donna subisca il **"battesimo del sangue"**, diventando una vampira, senza rimanerne per nulla sconvolta, anzi, volontariamente soggiacendo alla sua nuova natura vampiresca, mentre Mina, più tardi ancora, subendo la stessa sorte, ne rimanga profondamente scossa. Appurato quindi come il vampirismo fisico si serva del sangue come veicolo, (sangue = anima, secondo un versetto contenuto nel Levitico), passiamo ora a considerare quello psichico. Flash-back: per **"Carmilla"**, altro esempio di vampirismo fisico, vale lo stesso discorso: basti pensare agli **"anagrammi del sangue"**: come in un gioco di specchi, Carmilla é anche Mircalla ed anche Millarca. Anche per il vampirismo psichico, valgono gli stessi presupposti; cambia solo l'equazione: - **"sangue = anima che diviene: "psiche = anima"** come, ad esempio, per lo sguardo ipnotizzatore e succhia-anima di **"Dorian Gray"** di **Wilde**.

Jean Rhys

Ella Gwendolen Rees Williams é il vero nome di Jean Rhys, nata, probabilmente, nel 1890 a Roseau, nell'isola della Dominica, da padre gallese e madre creola. In Dominica visse fino ai sedici anni. In Inghilterra frequentò brevemente una Accademia di arte drammatica, lavorò come chorus girl e fu introdotta nel mondo letterario da Ford Madox Ford. Visse principalmente a Londra e a Parigi e in queste città si svolgono la maggior parte dei suoi romanzi. Una prima raccolta di racconti, "The Left Bank", fu stampata con una introduzione di Ford Madox Ford; il primo romanzo, "Postures", pubblicato negli Stati Uniti, con il titolo "Quartet", titolo usato anche nelle successive riedizioni. E' una storia parzialmente autobiografica narrata alla terza persona che include tra i personaggi lo stesso Ford Madox Ford e la moglie di questi, Stella Bowen, oltre a Jean Langlet, allora marito della Rhys. Un secondo romanzo, "After Leaving Mr. Mackenzie", ambientato a Parigi e anch'esso scritto in terza persona, é seguito da "Voyage in the Dark" che utilizza le annotazioni di un diario tenuto a Londra intorno al 1910, e che era stato il primo tentativo letterario della Rhys. "Good Morning, Midnight" che chiude la serie dei primi romanzi é probabilmente il frutto più compiuto e interessante della Rhys in quella prima fase della sua carriera. Dopo questo romanzo Jean Rhys scompare dalla scena letteraria. I suoi libri, che erano stati accolti con ammirazione dalla critica, non sono più ristampati fino a che, nel 1957, una riduzione di "Good Morning, Midnight" trasmessa dal terzo canale radiofonico della Bbc non impone nuovamente la scrittrice all'attenzione del pubblico. L'adattamento é dell'attrice Selma Van Dias, che é riuscita a rintracciare Jean Rhys mediante un annuncio. La Rhys stava allora faticosamente lavorando alla stesura del suo ultimo romanzo, "Wide Sargasso Sea". Al successo di questo libro seguono le ristampe delle prime opere e le pubblicazioni dei racconti di "Tigers are Better Looking", che comprende anche una selezione da "The Left Bank" e quelli di "My Day" e di "Sleep it off". Poco prima della sua morte, sopravvenuta il 14 maggio 1979, Jean Rhys lavorava a un'autobiografia, uscita postuma con il titolo "Smile Please: An Unfinished Autobiography".

Immagine e figura

La domanda da cui é nato tutto ciò si potrebbe formulare così: qual'é il rapporto che la scrittrice, una scrittrice, istituisce, all'interno della convenzione di rappresentazione in cui lavora, con quel suo almeno parziale doppio che é la figura femminile? ovvero, é legittimo cogliere qui uno specifico problema della sua scrittura?

Il punto di partenza si colloca nel periodo vittoriano, momento in cui la donna, finora immagine passiva della rappresentazione letteraria maschile, tenta attraverso una maggiore consapevolezza di smontare questa immagine di sé fatta dall'altro, per diventare artefice della propria immaginaria figurazione.

Il diverso background culturale e sociale rappresenta un comune denominatore nella ricerca dell'identità attraverso la dolorosa presa di coscienza dell'interiore divisione.

Jean Rhys, in "Wide Sargasso Sea", rappresenta una scissione e un'estraneità che fanno dei protagonisti - una donna e un uomo - una metafora di un'unità impossibile all'interno dell'io.

Jean Rhys ordina la scissione in una simmetria, controlla la lacerazione in una forma: sopravvive al suicidio della sua protagonista facendo di quel suicidio un trionfo. Non si tratta più qui, di una trasgressione solo apparente, ancora nel rispetto di una ideologia tardo-vittoriana, ma della celebrazione di una trasgressione definitiva, ultima. La divisione non solo non é eliminabile: essa é costitutiva del self.

La scrittrice si trova di fronte a una doppia difficoltà: lavorando in un ordine formale, che precede la sua singola personalità biografica, ella incontra, dapprima, in esso un'immagine del "femminile" sempre già posta. E' un modello figurativo depositato nella tradizione, all'interno del quale la rappresentazione viene percepita e riconosciuta; un

modello solo parzialmente modificabile, o modificabile a prezzo di una riorganizzazione della cifra stilistica dell'intera opera: a tal punto la figura femminile ha penetrato di sé, della propria "suggestion" l'universo della rappresentazione letteraria.

Né è senza importanza che il modello del godimento erotico nella figurazione poetica sia femminile: scopico, invocante, polivalente, onnipervasivo, accumulativo all'infinito.

Mentre non trova, o quasi, rappresentazione l'eros maschile: prevalentemente diretto, come sembra, verso l'espulsione, la scarica. Se la **jouissance**, o "piccola morte", è propria dell'organizzazione sessuale femminile, cos'è l'eros in poesia se non piccola, o grande, morte? Perfino il verbo tecnico, **morire** o, come in inglese, **to die**, si colora del doppio significato di godere sessualmente, come traspare simbolicamente nelle pagine di **Jean Rhys**.

Lo sforzo di spersonalizzazione, di negazione dell'io, richiesto per l'accesso all'ordine simbolico della scrittura, è allora per la scrittrice estremo: la rappresentazione del femminile esige da lei la capacità di stare contemporaneamente nel raddoppiamento e nella negazione di sé. Non le viene cioè concesso, come invece lo è al poeta, di scrivere un eros **diverso**. Questo spiega la difficoltà con cui le scrittrici classiche accettano di svolgere la tematica amorosa.

L'entità "caratteriale" concreta della singola scrittrice non potrà infatti non insorgere come interferenza nel lavoro rappresentativo, che tradizionalmente colloca il personaggio femminile nella posizione dell'ostacolo esterno all'io, capace di metterne in moto il processo di costruzione.

Il **segno** femminile assolve la sua funzione di punto limite, che la scrittura continuamente ridefinisce e ripattuisce col lettore, solo a prezzo di uno sforzo profondo di spersonalizzazione e di negazione: maggiore, probabilmente, per una scrittrice che per uno scrittore. Si tocca qui un punto molto delicato, in cui la narrazione biografica, che è poi la forma del romanzo, sembra trapassare "naturalmente" in quella autobiografica, o finto-autobiografica, che, nonostante le eccezioni che tutti possiamo enumerare, ha finito con l'apparire una modalità privilegiata della scrittura femminile. La scrittrice vuole rinascere in scena in quanto **narratrice**, ovvero **io** che produce narrazione di sé: l'immagine raddoppiata che risulta e la soluzione formale nella quale la divisione dell'io che si nega per produrre racconto viene a rappresentazione.

Un io impegnato a raccontarsi è infatti, costituzionalmente, un io diviso, sospeso fra un passato in cui **ha vissuto** e un presente in cui, per raccontarsi, **ha cessato di vivere**.

La divisione non è, come a volte troppo semplicisticamente si crede, l'altra faccia di un'immaginaria unità perduta: né in ogni caso un reperto del vissuto trasferito, "rispecchiato", nello scritto, dato che il rapporto della scrittrice alla figura femminile va sempre preso in considerazione dopo, e mai prima, il particolare e concreto patto che di volta in volta stringe con un determinato modello figurativo. Al contrario, la divisione prodotta come forma non esiste "in natura", né può essere percepita prima della sua messa in parola, e del suo inserimento in un ordine culturale. Lungi dall'essere spia di una debolezza della scrittrice, la divisione stessa è il suo modo di produrre significato.

Come nella favola di Biancaneve lo specchio fatato non restituisce l'immagine di chi vi si guarda (lo specchio è **bramato**, mai perfettamente posseduto dalla matrigna), così la scrittura illusoriamente ricomponе il vissuto censurando la divisione, mentre se ne allontana progressivamente in un processo di continua estraniamento.

Non è un caso del resto che questa immagine dello specchio, e in genere la figura del doppio, siano metafore ricorrenti anche nelle analisi ai testi della scrittura femminile: è stata anzi proprio la critica "femminista" sulle scrittrici dell'Ottocento e del Novecento a valorizzare la metafora del doppio, in cui lo specchio compare collegato al tema narcisistico e a quello della morte.

Ma per chi accetta la sfida, per Emily e Charlotte Brontë nell'Ottocento, e la **Rhys** nel Novecento, trasgressione equivale a scrittura della lacerazione e del doppio.

Immagine e figura: il primo concetto rimanda alla scrittrice come entità sociologica, all'estraniamento da sé che in ogni modo la rappresentazione del femminile le impone, e che trova nello specchio, nella divisione e nel riflesso, forse la più frequente e incisiva tematizzazione; il secondo, quello della figura, rimanda all'ordine finito della

rappresentazione, dove il segno si chiude anche se dice la duplicità, la non finitezza dell'io. E' la particolare capacità delle scrittrici di istituire modelli di questa **figurazione femminile del femminile** che stiamo studiando.

La figura femminile s'inscrive sempre nell'opera nel doppio ruolo di significante e di significato: essa é il luogo nel quale più intensamente il senso si produce e si struttura. Figura femminile e parola diventano nella rappresentazione quasi equivalenti: ma fino a che punto questa oggettivazione del femminile nella rappresentazione può essere raggiunta dalla scrittrice?

La verità del sogno: Jean Rhys e "Wide Sargasso Sea"

Jean Rhys e Charlotte Brontë

Tra il 1927 e il 1939 **Jean Rhys** scrisse cinque libri che mettevano a fuoco con insistenza un personaggio femminile dalla sensibilità dolente e senza difese, vittima predestinata e senza radici nel grigiore di una grande città. La parabola di questo personaggio, che nei momenti più riusciti parlava in prima persona filtrando la realtà attraverso le proprie paure e i propri abbandoni, era stata, in genere, discendente. Lo stile limpido della **Rhys**, insieme misurato e mordente, privo di cadute sentimentali, testimoniava di una personalità già fin dagli inizi letterari formata e inconfondibile. Da un lato, i romanzi si distinguevano per una estraneità ai valori "moralì" della tradizione, non solo letteraria, dell'Inghilterra; dall'altro, un senso della forma che **Ford Madox Ford** le riconobbe nella prefazione al primo libro di racconti.

Si é parlato, a proposito di quei libri e delle loro protagoniste, di autobiografie, di studi della personalità schizoide, di sensibilità "coloniale", di archetipi femminili. Ma l'interesse di gran parte della critica fu risvegliato negli anni sessanta quando, dopo un lunghissimo silenzio, **Jean Rhys** diede alle stampe un romanzo, "**Wide Sargasso Sea**", che molti considerano il suo capolavoro.

Qui per la prima volta **Jean Rhys** sposta la scena spaziale e temporale della vicenda alle Indie Occidentali e al secolo scorso immettendo nella narrazione gli elementi più dichiaratamente simbolici del **romance**. Per la prima volta usa come contrappunto a una voce femminile anche la voce dell'antagonista. Ma non muta il tema pur rovesciando alcune delle implicazioni della narrativa precedente: in "**Wide Sargasso Sea**" si rappresentano una scissione e una estraneità che fanno dei protagonisti - una donna e un uomo - metafora di una unità impossibile all'interno dell'io.

L'identità della protagonista, **Antoinette Cosaway**, poi **Antoinette Mason** secondo il nome del patrigno, poi chiamata **Bertha** dal marito, é costituita da strati successivi e apparentemente non comunicanti: a ciascuno dei suoi molti nomi corrisponde l'immagine riflessa di una condizione familiare e sociale, ciascuno di essi pare frammento disperso di un **self** a cui é preclusa ogni appartenenza.

Bertha Mason é il personaggio che **Charlotte Brontë** aveva, in "**Jane Eyre**", rinchiuso in una stanza segreta di Thornfield Hall, quello in cui i lettori moderni della **Brontë** leggono il simbolo della rimossa sessualità vittoriana.

Jean Rhys raccoglie il gotico della **Brontë** arricchendolo con la problematica della identità e fa della moglie pazza di **Rochester** ineliminabile doppio, coscienza infelice del protagonista. Entrambi sono vittime di sé stessi e del proprio mondo: il loro conflitto sfocia nella 'pazzia' della protagonista e nel suo salto suicida nel vuoto.

In "**Jane Eyre**" il personaggio di **Bertha Mason** appariva, ancora senza un nome, soltanto nel capitolo XXV e tuttavia quella comparsa era stata preceduta e preparata da vari segni premonitori. Il nome stesso del luogo a cui approdava l'ignara governante "**Jane Eyre**" era stato uno di quei segni: cioè **Thornfield Hall** era il campo di spine, l'esperienza dolorosa e insieme necessaria da attraversare per giungere alla verità.

La suspense abilmente creata da **Charlotte Brontë** in "**Jane Eyre**" collegava i molti segni di una presenza misteriosa con lo strano personaggio di **Grace Poole**, una inserviente alla quale sono attribuite agghiaccianti risate, l'inspiegabile incendio nella stanza di **Rochester** e il ferimento di un ospite. Infine una strana apparizione si presentava davanti a **Jane Eyre** alla vigilia delle nozze per strapparne il velo nuziale.

In quel momento le risate, l'orrore indefinito, la presenza percepita confusamente si materializzano in una figura che **Jane Eyre** associa a "l'orribile spettro tedesco (...) il vampiro". Poiché **Rochester** convince la protagonista che non può essersi trattato che di **Grace Poole**, il disvelamento è rimandato e soltanto nel capitolo successivo (il XXVI) l'intervento di un avvocato con la lettura dei documenti relativi al matrimonio precedente del protagonista interrompe la cerimonia nuziale che dovrebbe unire **Jane Eyre** a **Rochester** e dà infine un nome alla figura che era stata fino a quel punto occultata.

Nello stesso capitolo **Bertha Mason**, un nome e un corpo che finalmente si sovrappongono in una sola figura, viene mostrata a **Jane Eyre** e agli altri testimoni alla presenza della sua guardiana **Grace Poole**.

È questo il centro del libro, il punto culminante diligentemente preparato.

Se il racconto di **Jane Eyre** aveva immediatamente attribuito alla spettrale apparizione una natura vampiresca, anche nella successiva descrizione è sottolineata la mancanza in **Bertha Mason** di caratteri decisamente umani:

non si poteva dire a prima vista se fosse un essere umano o animale: sembrava trascinarsi carponi e ghermiva e ringhiava come qualche strana bestia selvaggia; ma era vestita, e una massa di capelli neri brizzolati, ispidi come una criniera, le copriva il volto.

Non appena **Bertha Mason** vede **Rochester**, cerca nuovamente di ucciderlo. I due brani citati sono gli unici in cui, per tutto il libro, **Bertha Mason** è presentata direttamente con le parole della protagonista, in cui agisce davanti agli occhi di **Jane Eyre**. Da questo momento in poi, tutto quel che sapremo di lei si saprà attraverso le parole di **Rochester**.

È stato detto che il brivido gotico per tutto il romanzo della Brontë viene spesso immediatamente ironizzato subito dopo il suo manifestarsi.

Ma il momento in cui la presenza della moglie legittima di **Rochester** è finalmente provata al di là di ogni ragionevole dubbio da tutti gli interessati, non è seguito, come era spesso avvenuto in precedenza, da alcun **anticlimax**.

Anzi, l'elemento melodrammatico della narrazione è rafforzato dalla tirata autogiustificativa di **Rochester** che descrive la moglie come una dissoluta la cui pazzia è conseguenza di una sfrenata lussuria.

Ora, se consideriamo il capitolo del mancato matrimonio come punto centrale del romanzo, nel capitolo successivo (il XXVII) il racconto di **Rochester**, riferito da **Jane Eyre**, ci presenta il protagonista deciso a farsi scusare e capire dalla persona che ama.

È un racconto che tende ad attribuire ad altri colpe e responsabilità e che adduce a proprie scusanti giovinezza e inesperienza. Comincia infatti partendo dalle ragioni economiche di un matrimonio voluto da altri, come se **Rochester** non fosse stata altro che la vittima di una trappola della quale sarebbero colpevoli i suoi familiari e quelli della moglie:

... Jane, sai che non ero figlio unico: che un tempo avevo un fratello maggiore di me? (...) E hai sentito dire che mio padre era avido e avaro? (...) Appena lasciai il collegio fui mandato nella Giamaica a sposare una donna che era già stata richiesta per me. Mio padre non fece parola di denaro, ma mi disse che la signorina Mason era famosa a Spanish Town per la sua bellezza: e non era una menzogna (...) Tutti gli uomini della sua cerchia sembravano ammirarla e invidiarmi. Fui affascinato, incoraggiato; i miei sensi si eccitarono; e, ignorante, ingenuo e inesperto com'ero, credetti di amarla (...) I suoi parenti facevano pressione perché la sposassi; i rivali incitavano il mio orgoglio; lei mi adescava: il matrimonio fu concluso prima ancora che sapessi quel che facevo...

Principalmente questi tre capitoli centrali (XXV, XXVI, XXVII) sono quelli da cui **Jean Rhys** trae i personaggi che rappresenterà in "Wide Sargasso Sea". Ma se **Jean Rhys** è stata conquistata dalla forza simbolica della apparizione di **Bertha Mason**, ne ha ricreata la storia con una sicura direttrice: credere ben poco di quello che Rochester dice di sua moglie e, contemporaneamente, non trascurare nulla di ciò che egli dice.

Proprio da questo racconto di **Rochester** verrà costruito il personaggio del protagonista di "Wide Sargasso Sea": ma come se, scavando nelle parole, **Jean Rhys** volesse rovesciarne la valenza, affrontarne tutte le ambiguità.

Ma in fondo, perché la Brontë, perché **Jane Eyre**? **Jean Rhys** adduce per questa scelta ragioni che sembrerebbero del tutto extraletterarie: "I felt sorry for **Bertha**

Mason. I wanted to tell her story.” E quindi sceglie innanzi tutto un altro nome per lei: **Antoinette Cosaway**, rendendo all'apparizione disumanizzata di **Charlotte Brontë** complessità e dignità, e risale alla sua infanzia, fa sì che il personaggio stesso ce la racconti. Contrappone alla sua voce quella del marito, trasformando l'eroe byroniano di **Jane Eyre** in moderno “**uomo del sottosuolo**” che parla, anch'esso in prima persona, portando il lettore al di là dell'enunciato, a scoprire uno spazio interno: il taciuto, il contraddetto. Dà alla voce femminile la possibilità di opporre il mondo colorato dei Caraibi a una Inghilterra gelata, grigia. Regala ad **Antoinette Cosaway** il paesaggio e la casa della sua stessa infanzia e una buona nutrice. Riprende alcune immagini ricorrenti nel romanzo della **Brontë**: quella dell'insetto e dell'uccello esotico, del rapporto schiava - padrone, e il tema della relazione tra una bambina e la sua “**cattiva madre**” per arrivare al nocciolo, eluso dal romanticismo di **Charlotte** ma non di **Emily Brontë**: lo studio dell'estraniamento che accompagna inesorabilmente la storia di una passione: un estraniamento originario, definitivo, feroce come una guerra.

Era, quest'ultima, una delle componenti tematiche di “**Jane Eyre**” e uno dei motivi del suo **succés de scandale** nel 1847.

Anche in “**Jane Eyre**” **Rochester** si era valso di tutti i mezzi, leciti e illeciti, dal finto fidanzamento con **Blanche Ingram** al travestimento e alla menzogna dichiarata, per il possesso dell'oggetto desiderato mentre **Jane** gli aveva opposto, più che i valori di un cristianesimo ortodosso, la forza di una personalità anch'essa dominatrice.

Anche tra **Jane** e **Rochester** si era trattato di una guerra, ma di una guerra vinta da **Jane Eyre** in un finale che è stato criticato come mero **wish fulfillment** di una zitella dello Yorkshire.

Pur senza dare un peso sproporzionato al rapporto che lega due romanzi così diversi e autonomi, occorre dire che al di là dell'utilizzazione di un intreccio già pronto, ma tutto da rielaborare, la **Rhys** aveva forse riconosciuto nel romanzo di **Charlotte Brontë** un gotico non volgare che si era lasciato alle spalle le scorie inutili di quella tradizione letteraria per arrivare a qualcosa di più profondo. Quello che **R. Heilman** ha chiamato ‘**nuovo gotico**’:

A parte la neutralizzazione del gotico banale per mezzo dello humour e della secca precisione dei fatti, Charlotte va oltre nel fare una più importante, radicale, revisione del genere: in *Jane Eyre* (...) quella scoperta della passione, quella riabilitazione dell'irrazionale che è la funzione storica del gotico non è più attuata mediante l'elemento fantastico ma si muove in profondità (...) Definisco questo cambiamento come passaggio dal vecchio al ‘**nuovo gotico**’. Il tipo di interesse che suscita è lo stesso; il metodo narrativo è completamente diverso.”

Sorge a questo punto il problema critico di “**Jane Eyre**”. Le accuse della critica hanno riguardato il più delle volte la commistione tra elementi realistici e gotici, la mancanza di unità.

Nella ricreazione del genere il problema che si poneva quindi alla scrittrice del Novecento, e del quale testimoniano le numerose versioni e riscritture del testo, era soprattutto quello della orchestrazione narrativa e di una complessa articolazione del simbolo.

Per questo la contrapposizione delle voci narranti nel romanzo della **Rhys**, oltre ad assicurare alla vittima le sue ragioni, ne svela sottilmente la **vocation au malheur** e dà dei due protagonisti la scissione intima, interna. Per ciascuno di essi l'esplorazione del “**grande mare dei Sargassi**” è viaggio della mente tortuosa o appassionata o dilacerata, al suo interno. Sia dentro che fuori “**le cose non sono come sembrano**” ma la rappresentazione privilegiata è quella del riflesso interno dei fatti, delle conseguenze che essi scatenano nel gioco degli specchi della formazione della soggettività.

Nel romanzo della **Rhys** il predominio del simbolico è dichiarato fin dal titolo e il **mare dei Sargassi**, del colore del sangue, insondabile riparo a ricchezze affondate, luogo per eccellenza dell'avventura e del naufragio, è ambiguo segno di impenetrabilità e illusorie trasparenze.

“Non è come sembra”, dice **Antoinette** al dottore sulla nave che da quel mare la porterà in Inghilterra. E avvertita della ambiguità delle apparenze, del viaggio e della prigione inglese dirà poi:

Fu quella notte, credo, che cambiammo rotta e perdemmo la strada per l'Inghilterra.

Questa casa di cartapesta dove passeggiò di notte non è l'Inghilterra.

E infatti proprio durante il viaggio la sua mente si è persa nel vuoto. I luoghi del romanzo - il giardino colorato, la fitta foresta nell'isola dell'amore, il mare opaco, l'oscura prigione del finale, segnano l'itinerario del perdersi e del paradossale ritrovarsi di **Antoinette**.

Sono luoghi più simbolici che reali, perché se **Jean Rhys** ha sottolineato la componente autobiografica dei suoi romanzi, qui il paesaggio della sua infanzia è trasformato in simbolo e sfondo a un effimero vivere per la morte, senza appartenenze o illusioni.

È un mondo, quello rappresentato, che registra l'assenza fisica e insieme l'onnipotente presenza riflessa dei Padri. Tra i moderni il rimando potrebbe essere a **Faulkner** e alla sua tematica dell'identità. In **Faulkner** come nella **Rhys** del **"Wide Sargasso Sea"** la complessità delle strutture parentali e la contrapposizione razziale sfociano nella angoscia esistenziale dei personaggi.

Altri collegamenti tematici si potrebbero trovare nella narrativa di **Djuana Barnes**, un'americana della stessa generazione della **Rhys**. Nel **"Nightwood"** di **Djuana Barnes** c'è però una relazione forse possibile tra assoluto e corpo, una problematica che potremmo definire metafisica, mentre nella **Rhys** siamo alla negazione di ogni assoluto anche solo ipotizzato. Tanto che si potrebbe applicare alla narrativa della **Rhys** la definizione di problematica esistenziale che **Allen Tate** riferiva, non a caso, a **E. A. Poe**:

L'esistenzialismo presuppone - tra l'altro - che l'uomo non si rapporti ad una realtà metafisica, una realtà che egli non potrebbe conoscere, quand'anche esistesse; egli è quindi imprigionato in una coscienza che non può essere cosciente di nulla eccetto che di sé stessa; deve quindi sprofondare nel non sé.

Tema principale di questa sensibilità è, secondo **Tate**, quello dell'annullamento della coscienza. Nell'amore, nel gorgo, nell'uragano. Nel caso di **Antoinette Cosway**, nella immagine speculare di sé, nella morte che sola può liberarla dalla persecuzione del reale.

Il tema insieme mitico ed esistenziale del fascino del nulla risulta forse anche in **"Wide Sargasso Sea"** da una irrimediabile affermazione della **"pazzia"** contro la **"ragione"**, della passione contro il sociale, del desiderio che non sopporta le violazioni della storia. Ma la celebrazione della morte è insieme paradossalmente amore per la vita, rifiuto della sua profanazione, rinuncia a viverla al di sotto delle sue possibilità di bellezza e di incanto. Questo trionfo della notte e della morte è quindi, nonostante tutto, l'affermazione di un valore: come nel mito di Tristano e nella sua lacerante negatività. Tutta la costruzione romanzesca di **"Wide Sargasso Sea"** può essere letta come ennesima 'laicizzazione' del mito tristanico e del suo tema della passione e della morte. Come le ricostruzioni moderne del mito ne eliminano il substrato rituale e religioso opponendo la ricerca dell'amore alla piattezza borghese dei legami istituzionalizzati ed economici, così la **Rhys** contrappone il mondo magico e nero dei Caraibi a quello bianco, mercantile e "occidentale". La storia di amore e di morte di **"Wide Sargasso Sea"** conserva tuttavia dell'archetipo alcuni elementi caratterizzanti: l'estraneità degli amanti, la foresta o l'isola del loro ritiro, il filtro che ha qui valore accessorio ma che serve a relativizzare i punti di vista bianco e nero e contemporaneamente a ribadire il loro tragico dualismo.

Ancora, seguendo la simbologia del mito, il viaggio di **Antoinette** verso la morte è viaggio verso la conoscenza a cui l'antagonista si sottrae e il suicidio della protagonista, secondo queste premesse, è liberazione suprema, attuazione dell'unità del sé e scelta, infine, del proprio destino.

In ogni caso, l'allontanarsi dell'autrice dall'autobiografia per scegliere con forza una costruzione fittizia che diventa visione si evidenzia nella struttura significativa in cui parlano alternandosi i due protagonisti. Il libro è diviso in tre parti. Quella iniziale ci dà il racconto di **Antoinette**, che si svolge tutto in Giamaica, prima a Coulibri, una tenuta dell'interno, poi a Spanish Town, in un collegio di suore e registra gli episodi determinanti dell'infanzia e dell'adolescenza.

Segue uno stacco temporale, poiché la seconda parte, il racconto di **Rochester**, inizia a matrimonio già avvenuto e riferisce, quasi come in un diario, la tragica luna di miele in un'isola delle Indie Occidentali. All'interno di questa seconda parte **Antoinette**

prende brevemente la parola; il racconto é poi ripreso e concluso dal marito. Nella terza parte del libro **Antoinette**, ormai prigioniera nella casa inglese del marito, raccoglie i frammenti dispersi del proprio passato in un luogo che non ha un nome o un'ubicazione precisa e che é visto da chi narra come costruzione di cartapesta, pura scenografia, priva di significato. La sua unica connotazione é il freddo e quindi solo la fiamma può vivificarlo.

Il nome di Coulibri invece evoca subito un mondo colorato, iridescente, minuscolo e felice.

Effimera felicità certo, poiché quella che ci è descritta nella prima parte del romanzo é una casa già in stato di abbandono, da cui si sono allontanati, con la morte del padre di **Antoinette**, sicurezza e benessere. Ma proprio quell'abbandono é riparo a un'infanzia mitica e rituale, per la quale ogni oggetto e ogni elemento naturale hanno una vita propria. Un altro uccello multicolore, il pappagallo, oggetto della superstizione dei neri, pare custodirne la intoccabilità. La morte del pappagallo che si leva con le ali in fiamme da Coulibri incendiata non salva la casa, riesce a sospendere soltanto per poco la condanna dei suoi abitanti. Ma le fiamme uccideranno insieme all'animale sacro il mondo colorato dell'infanzia coi suoi paradisi e amori infantili e il sogno di una edenica unità.

Il convento che si sostituisce a Coulibri é, nella descrizione di **Antoinette**, un abbagliante scontrarsi di bianco e nero.

E' il mondo che conosce il male, un mondo successivo alla caduta. Il luogo che il marito di **Antoinette** descrive nella seconda parte del libro é un'isola quasi incantata: topos esemplare, ancora una volta, del **romance**. In essa, una casa che il nome definisce ambiguamente: Grandbois. Luogo nel fitto del bosco, luogo interno, separato: che segna l'itinerario del protagonista all'interno di sé, della sua mente ossessionata.

E ambigua come quel nome sarà la sua fuga, la sua illusoria 'salvezza'. Ma in quella oscurità fitta Antoinette perderà sé stessa fino a che un altro incendio non le restituisca le immagini del passato e Coulibri e sé stessa.

Il racconto di Antoinette

Ecco l'inizio del romanzo:

Quando arrivano i guai serrate le file, si dice, e così fecero i bianchi. Ma noi non eravamo in quelle file. Le signore giamaicane non avevano mai approvato mia madre "perché é bella come la bellezza stessa" diceva **Christophine**.

E' una scrittura scarna, a frasi brevi, che fin dal primo paragrafo indica l'estraniamento del personaggio, il suo non riconoscersi nella società bianca degli ex proprietari di schiavi, il suo pericoloso avvicinarsi in cerca di protezione agli enunciati di **Christophine**, nutrice nera e madre buona, mentre la madre vera offre solo il volto dell'indifferenza e del rifiuto.

E fin dal primo paragrafo si delineano i poli determinanti della scissione di **Antoinette**: da un lato, **Annette Cosaway**, la madre bianca, stupenda "come la bellezza stessa", oggetto irraggiungibile del desiderio; dall'altro, **Christophine**, la madre nera che é saggezza e riparo, che in tutto il libro parla le parole della verità, che resta la detentrica del mistero.

Il luogo che fa da sfondo alle prime pagine del racconto di Antoinette e che poi resta simbolo di una felicità perduta é il giardino di Coulibri, una piantagione giamaicana. Nel racconto della protagonista esso é "grande e bello come quel giardino della Bibbia" e vi cresce l'albero della vita. Ma l'immagine dell'orchidea simile a un serpente o a un polipo che allunga o ritira i tentacoli introduce nella descrizione un elemento sinistro. Luogo incantato, il paradiso edenico dell'infanzia contiene in sé il fascino di una bellezza pericolosa, di una minaccia mortale; il mitico giardino rimanda al tema tragico della conoscenza, dell'amore e della morte.

Quella natura esotica, esplorata, amata e temuta dalla protagonista, costituirà per tutto il romanzo l'equivalente simbolico degli elementi che allontanano o temporaneamente uniscono i personaggi, persi nel giardino della vita, che affannosamente si inseguono e si respingono, illusoriamente si ritrovano; accettano o indagano inutilmente il suo mistero, lo assecondano o vi si ribellano.

La vicenda si situa negli anni intorno al 1830, dopo l'abolizione della schiavitù.

E tutto il libro potrebbe essere letto in chiave di tensioni storiche, sociali e razziali e all'interno di una complessa dialettica tra servi e padroni, colonizzatori e colonizzati. Serva-padrone è certamente **Christophine** all'inizio della storia, e gli avvenimenti che segnano per sempre la protagonista potrebbero essere facilmente rintracciati nelle cronache del tempo. Ma è l'equivalente interno alle tensioni esterne della storia quel che è messo a fuoco per tutto il romanzo. I conflitti storici e razziali si concretizzano nei personaggi che ne assimilano oscuramente gli odi e i terrori e ne sono lacerati, tanto che i fatti assumono immediatamente all'interno e nel profondo dei personaggi la connotazione simbolica che li fissa in elementi di un dissidio interno, irrisolvibile.

Come si è detto, i dati simbolici, intrecciati alla stessa struttura narrativa del romanzo, si organizzano anche come struttura parentale: la madre nera e quella bianca, i fratelli bianchi e quelli neri e due padri, uno ambiguamente legato al mondo nero (Cosaway) e generatore di figli illegittimi; l'altro, Mason, un patrigno tutto bianco, inglese, simbolico rappresentante di una rispettabilità occidentale.

L'intreccio che ne deriva è un complesso groviglio di parentele naturali o acquisite.

È un mondo di neri dalla pelle nera o bianca, di bianchi definiti spregiativamente 'niggers' o 'blatte bianche'.

Al centro di questa duplicità, **Antoinette Cosaway** e il suo doppio nero: una bambina, **Tia**, che è **double** feroce e amante insieme della protagonista, modello di coraggio e di durezza, infine simbolo dell'odio di **Antoinette** per sé stessa.

Illustrazione di questo rapporto è l'episodio in cui **Antoinette**, che indossa il vestito stracciato di **Tia**, poiché quest'ultima le ha rubato il suo dopo il bagno, si presenta a casa, davanti alla madre, con gli stracci della figlia degli ex schiavi. La madre che dapprima non riconosce la figlia, che allontana il proprio sguardo da lei, giudicandola indegna di sé, è all'origine della perdita di identità di **Antoinette**: l'impossibilità di **essere** per gli altri e quindi per sé, entità accettabile, riconoscibile. Questo tema è scandito nel racconto di **Antoinette** da un incubo ricorrente che appunto compare per la prima volta dopo l'episodio del 'travestimento'.

Tre sono i segni che scandiscono nel romanzo i mutamenti di **Antoinette** e indicano insieme il suo terrore del mutamento e la fascinazione di una esplorazione. In tutti e tre i sogni **Antoinette** è seguita, perseguitata, in ciascuno di essi è incapace di ribellarsi e si avvia come sotto ipnosi verso la propria distruzione. Nel primo sogno la presenza oscura e persecutoria non si concretizza in una immagine precisa: "Con me c'era qualcuno che mi odiava, ma non potevo vederlo". È come se il peso dell'odio altrui fosse talmente mostruoso da non poterlo riconoscere esplicitamente neppure nel sogno, ma la sequenza narrativa indica chiaramente che la madre è per **Antoinette** presenza angosciata e persecutoria.

Nei primi due sogni la protagonista si inoltra nella foresta: entrambi i sogni si interrompono prima di compiersi in quello che parrebbe un sacrificio espiatorio e mortale in cui **Antoinette** è vittima consenziente.

Funzione dei sogni è quella di introdurre il passaggio da una identità all'altra e registrare il perdersi progressivo di ogni riparo. E infatti dopo il primo incubo entra nel romanzo il personaggio del signor Mason, il ricco vedovo inglese che sposerà la vedova **Antoinette Cosaway** dando ad **Antoinette** un nuovo nome e una nuova fittizia identità: non più bianca povera, ma quasi ormai una futura ereditiera.

Tuttavia, proprio la nuova ricchezza agisce ironicamente sulla storia come catalizzatore della tragedia, trasformando in odio aperto l'ostilità degli ex schiavi e incitandoli alla rivolta.

In pagine di una intensità lacerante, quell'odio si stringe come un cerchio intorno a Coulibri: né potrà Mason, figura di imbellesse innocente alla **Melville**, incapace di vedere il male dalla sua nuvoletta filantropica e ragionevole, opporre alcunché alla rivolta dei neri e all'incendio della casa.

Prima dell'incendio, il racconto di **Antoinette** si sofferma sugli oggetti che nella prima infanzia avevano per lei posseduto il potere magico dei talismani e attende **Christophine**.

Ma **Christophine**, che fa parte del mondo magico, che viene chiamata dai bianchi 'strega della Martinica', che ha miracolosamente protetto e nutrito i Cosaways negli anni della miseria, non sopravviene però quella sera con il consueto, tranquillizzante rituale a sconfiggere la paura di **Antoinette**.

Proprio lei, la sacerdotessa dei riti magici dei neri, non riesce a salvare i Masons come aveva salvato i Cosaways; può solo accelerarne la fuga, e riconoscere la fine di Coulibri. E quindi é l'incendio, il tentato linciaggio, la deflagrazione interna delle identità, nuovamente segnata dalla insistita confusione degli appellativi: i neri neri, i negri 'bianchi' perché servi dei bianchi, gli inglesi dal cuore 'nero', come il signor Mason che credeva di poter disporre di servi meno pigri e più produttivi facendoli venire dalle Indie Occidentali, esattamente come avevano fatto prima di lui i proprietari di schiavi.

Ma i tempi sono cambiati, **Tia** l'aveva detto:

I bianchi di un tempo nient'altro che negri bianchi adesso, e i negri neri meglio dei bianchi.

E proprio **Tia** chiude l'episodio a conferma della interna divisione di **Antoinette**: l'impossibilità di essere bianca per i bianchi o nera per i neri quando tutt'e due quei mondi, con violenza dissimile ma che provoca in entrambi i casi ferite non rimarginabili, paiono allontanarla e respingerla come una straniera:

Ma ora mi voltai anch'io. La casa bruciava, il cielo arancione era come al tramonto e io seppi che non avrei mai più rivisto Coulibri. Nulla sarebbe rimasto...

... Allora, non molto lontano, vidi Tia con la madre e corsi verso di lei perché era tutto quel che mi restava della mia vita di prima. Avevamo mangiato le stesse cose, dormito fianco a fianco, fatto il bagno nello stesso fiume. Mentre correvo pensai: vivrò con Tia e sarò come lei. Per non lasciare Coulibri. Per non andarmene. No! Quando le fui vicina vidi il sasso dentellato nella sua mano, ma non glielo vidi scagliare. E non sentii nemmeno l'urto, sentii soltanto qualcosa che mi bagnava la faccia. La guardai e vidi che la sua faccia si contraeva mentre lei scoppiava a piangere. Ci guardammo negli occhi, io col viso bagnato di sangue, lei di lacrime. fu come se vedessi me stessa. In uno specchio.

Se **Antoinette** ha la pelle bianca, nero era stato il mondo infantile in cui aveva trovato riparo, lontano da Spanish Town e dai bianchi 'tutti bianchi'. Eppure anche lei aveva chiamato **Tia** 'nigger', 'imbrogliata di una negra'. E' quindi l'essere insieme bianca e nera che divide **Antoinette** da sé. La parte nera é quella radicata nella natura perduta del suo Eden-Coulibri, nell'amore per **Tia**, fatto di invidia e di ammirazione. Ma **Tia** che non piangeva mai, ora piange, ed é **Antoinette**, bianca, a sanguinare. Le parti si sono invertite in una tragica giustizia. Anche per questo la protagonista vede in **Tia** sé stessa e per questo la perdita di **Tia** sancirà per **Antoinette** la perdita di una parte del **self**.

L'immagine sdoppiata ratifica il momento della massima confusione e, paradossalmente, della conoscenza: la perdita della edenica unità dell'infanzia, dell'illusione di essere insieme, uguale a qualcuno. Il giardino incantato scompare quindi dalla storia, inghiottito dalle fiamme e poi dal buio.

Alla scena centrale dell'incendio, che ha nell'ultima parte i toni sospesi e lenti di un sogno, segue un risveglio.

Ora **Antoinette** fa parte di un mondo prevalentemente bianco e cittadino: si trova a Spanish Town, a casa di zia **Cora**, reduce dalla malattia che é seguita alla catastrofe.

E' una **Antoinette** dai capelli tagliati, quasi mutilata, quella che si risveglia: **Christophine** non c'è più, la madre **Annette**, impazzita dopo la morte del figlio, é anch'essa lontana. Il segno della scissione avvenuta é dato dall'episodio in cui ad **Antoinette**, aprendo per caso un cassetto, pare di vedere invece della propria treccia lì contenuta, un serpente. E' una parte di sé estraniata, separata e che pare minacciarla, quel che **Antoinette** vede in una parte del proprio corpo: come l'avvertimento di rinunciare a quella che é stata.

Si tratta ora di 'diventare' bianca, tra i bianchi. Ma se prima erano stati i neri a rivelarsi minaccia mortale, ora quella stessa funzione é assunta dai bianchi: prima con l'aggressione aperta, poi nei modi più sottili di una società che propone integrazioni impossibili.

Ogni riparo é perduto perché zia **Cora**, che ha preso il posto di **Christophine** come buona madre, é un'apparizione stanca, provata e la strada che **Antoinette** deve percorrere da sola per raggiungere la scuola di suore é piena di insidie.

Eppure la scuola pare concedere un rifugio. E' in ogni caso il luogo sociale che conferma ad **Antoinette** il proprio nome, ma ancora una volta un nome ironicamente

sdoppiato: “Ma certo - disse. - So chi sei. Sei Antoinette Cosaway, o meglio Antoinette Mason.”.

E' nel convento che si attua il passaggio dal mondo magico di Coulibri all'opposta simbologia cristiana della luce e della tenebra:

Tutto era fulgore o tenebra. I muri, i colori abbaglianti dei fiori del giardino e i vestiti delle suore erano luminosi, ma i loro veli, il crocifisso, che pendeva dalla loro cintura e l'ombra degli alberi erano neri. Ecco com'era, luce e buio, sole e ombra, Cielo e Inferno...

Il colore nero nel mondo bianco del convento rimanda alle tenebre del male e all'espiazione del peccato; la luce invece é gioia divina, purezza, gloria trasfigurante.

Nel mondo nero a Coulibri, quei valori erano capovolti: bianche erano per i neri la pelle dei nemici, la luce accecante del sole da cui occorreva ripararsi. Neri erano i cupi alti stupendi alberi della foresta, dolcemente scura l'ombra invitante, e le tenebre stesse della morte che accolgono in un abbraccio desiderato.

Dopo la morte della madre, Antoinette non riesce a ripetere la preghiera dei morti: “la luce perpetua splenda su di loro.”.

Sua madre aveva amato l'ombra, e la morte le é stata infine riparo e riposo. Antoinette impara a ripetere le parole senza pensare, “come facevano le altre”... E poiché é peccato pregare di morire, “dopo non pregai più tanto spesso, e ben presto non pregai quasi più.”.

Respinta é la simbologia cristiana, poiché abbaglia senza offrire riparo. Del resto anche all'ombra accogliente del convento Antoinette sarà strappata dal patrigno che vuole introdurla in società e che ha già trovato un marito per lei.

Prima che questo avvenga e che si chiuda la parte iniziale del romanzo, Antoinette sogna di nuovo:

E allora per la seconda volta feci il mio sogno (...) E' ancora notte e sto camminando verso la foresta. Porto un vestito molto lungo e scarpette dalla suola sottile, perciò cammino con difficoltà, seguendo l'uomo che é con me e tenendo alzato l'orlo del vestito. E' bianco e bello e non voglio che si sporchi. Segue quell'uomo, spaventata a morte, ma non faccio niente per mettermi in salvo; se qualcuno facesse un tentativo per salvarmi rifiuterei. Questo deve succedere. Ora abbiamo raggiunta la foresta. Siamo sotto gli alberi cupi e non c'é alito di vento. Qui? - Lui si gira e mi guarda, con la faccia stravolta dall'odio, e quando vedo questo io comincio a piangere. Lui sorride con aria infida. Non qui, non ancora - dice, e io lo seguo piangendo. Ora non mi curo più di reggermi il vestito, strascica nella polvere, il mio bel vestito...

Il sogno prosegue in un giardino chiuso, ci sono scalini, e un salire senza che sia raggiunto il luogo dove qualcosa deve accadere. Il sogno si interrompe come si era interrotto il primo, senza compiersi, ma a quelle immagini Antoinette collega quelle del funerale della madre, durante il quale essa non é riuscita a piangere.

In ciascuno dei due sogni l'inoltrarsi nella foresta, che é ricerca di sé e dell'altro, del proprio corpo e della propria identità provoca l'odio altrui e il terrore del self. In quella ricerca sono d'impaccio e straziante rimando la veste bianca e le scarpette leggere mentre si impongono ineluttabili l'accettazione e l'attesa di quella che pare l'esecuzione di una condanna.

La saggezza cristiana della suora che la conforta al risveglio ingiunge ad Antoinette di non esplorare il mistero; ma il mistero, della foresta e della propria natura, é collegato in ciascuno degli episodi che fanno da cornice ai due sogni, alla figura materna e alla colpa che essa implacabilmente rimanda.

Poiché Antoinette non ha potuto essere per la madre la bianca e bella creatura della quale essere orgogliosi: neppure ai funerali le lacrime hanno potuto sancire quella appartenenza e quel patto.

E' l'odio per la madre, invano desiderata e amata, che ancora si rivolta contro Antoinette e la divide in due, lasciandola creatura né bianca né nera, preda dell'odio altrui, rispecchiato dal proprio, per sé stessa: Antoinette odia Annette - una parte di sé. Antoinette Cosaway - una bambina che faceva il bagno a Coulibri insieme a Tia, la figlia di ex schiavi - odia Antoinette Mason, una ragazza della buona società che non vorrebbe sporcare il suo vestito bianco.

Lo straniero nella foresta

La seconda parte del romanzo é il racconto del marito di **Antoinette**, che l'ha sposata per interesse. E' un antagonista al quale **Jean Rhys** non assegna un nome, e che anche nei dialoghi riportati, **Antoinette** non chiama mai per nome.

Christophine, che ricompare nella vicenda, lo chiama con disprezzo 'beké', straniero. Non é questa da parte di **Jean Rhys** una scelta casuale: poiché se l'antagonista ha un'identità, di figlio cadetto e quindi senza diritti al patrimonio paterno, e una patria lontana, l'Inghilterra, queste relazioni sembrano venir meno all'inizio del racconto, quasi un diario che registra il suo inoltrarsi nel paesaggio tropicale estraneo, irrealmente per lui come un sogno, che é inoltrarsi nel labirinto di una femminilità Altra, e della parte oscura di sé.

Questo non avere nome sottolinea quanto lo straniero parli soprattutto a sé stesso e legga in modo distorto nei volti neri che accolgono il suo arrivo nell'isola della luna di miele la caricatura di sé stesso; anche nella bevanda che gli viene offerta assapora l'irrisione:

"Bevvi un'altra tazza di sangue di toro. (Sangue di toro, pensai. Il Giovane Toro)."

Quelle dello straniero sono ipotesi su di una realtà che gli sfugge, che non riesce a recepire in modo uniforme; sono ipotesi che lui stesso contrappone ad altre supposizioni, indizi che cerca di far quadrare in un insieme coerente: fino a che una folla di motivazioni contrastanti non lo spingerà a tagliare il nodo gordiano dell'enigma con l'azione, la più crudele possibile, che é segno della propria impotenza e paura.

Se nei sogni di **Antoinette** l'avviarsi verso la foresta era momento sospeso e allucinato che indicava l'accettazione profonda seppur angosciata della propria condanna, per il suo antagonista é la realtà ad avere le caratteristiche irreali del sogno, a riportarlo alla sua divisione da sé stesso nei momenti alternati di fascinazione e di sospetto.

Ma proprio allo straniero, nell'economia calibrata del romanzo, é riservata la parte di racconto che deve ordinare in una cronologia la storia della passione. Allo straniero, alla sua ipersensibilità di animale braccato, all'erta, alla sua prudenza calcolata, é data la parola di chi crede di padroneggiare la realtà e il proprio destino, di chi si crede libero e privo di passioni. Parola che registra invece la passione mai accettata per una moglie estranea, una femminilità vissuta come minaccia ed equiparata a una natura nemica la cui magica bellezza costituisce un pericolo e provoca insieme la lotta senza quartiere per il possesso.

Lo sdoppiarsi di ogni elemento naturale, di ogni nome in aspetti e volti insieme amici e nemici rimanda lo straniero alla propria divisione. Rievocando la farsa del proprio corteggiamento ad **Antoinette** lo straniero ne parla come di un eccellente saggio di recitazione, ribadisce la propria estraneità a sé stesso e al proprio agire.

Lo straniamento é attuato nella bugia sociale resa necessaria dalle ragioni di puro mercato - quelle del padre lontano che ha tessuto le fila del progetto matrimoniale - e in quel girotondo di apparenze non c'è nulla che 'significhi':

Era tutto fulgido di colori, tutto stranissimo, ma per me non significava nulla.

E non significava nulla nemmeno lei, la ragazza che stava per sposare.

Non sorprende che l'estraniamento sia reciproco: per **Antoinette** l'Inghilterra é un nome che non rimanda a nulla, esattamente come le Antille non significano nulla per il marito. I loro dubbi sulla realtà dell'altro sono reciproci: questo essere stranieri l'uno dell'altro, elemento che caratterizza lo spostamento semantico della passione, é il segno fatale della sua tragicità.

Così, mentre gli occhi imploranti di **Antoinette** mendicano un riconoscimento, lo straniero parla fra sé con il padre assente, gli scrive mentalmente una lettera mai spedita:

... Caro padre. Le trentamila sterline mi sono state versate senza problemi né condizioni (...) Non sarò mai un disonore per voi né per il mio caro fratello, il figlio che voi amate...

che chiarisce la sua angoscia, la sua convinzione di essere stato abbandonato, rifiutato, usato; di essere solo in un mondo che sconcerza e spaventa per l'intensità stessa dei suoi colori, odori, emozioni. Qui ogni immagine rimanda all'effimero: i fiori, le stupende farfalle notturne, l'eccessivo trionfante rigoglio della natura.

Qui, nel mondo 'naturale' e crudele della madre, che lo straniero equipara ad

Antoinette, non serve la ragionevolezza dei Padri.

E non servirà neppure che **Antoinette** smentisca l'assimilazione paranoica che il marito fa tra lei e quella natura:

Non é né dalla tua parte né dalla mia. Non ha nulla a che fare con nessuno dei due. Ecco perché ne hai paura, perché é un'altra cosa (...) l'amavo perché non avevo niente altro da amare ma é indifferente come quel Dio che tu invochi tanto spesso.

In ogni caso, il progredire del rapporto di chi narra con quella natura estranea segue passo passo quello tra i due protagonisti. Per lo straniero é dapprima fascinazione e insieme il senso di una oscura minaccia, poi l'allentarsi dei dubbi e delle riserve nel riconoscimento della sua bellezza. Infine, essa diventa il simbolo riconosciuto di un segreto, del mistero di **Antoinette**:

Era un bel posto - selvaggio, inviolato, soprattutto inviolato, con una bellezza estranea, conturbante, segreta. E serbava il suo segreto.

La distanza e impermeabilità che lo straniero attribuisce alla moglie e alla magica isola della luna di miele, scatena quindi il rancore e il desiderio brutale del protagonista. A quel desiderio **Antoinette** risponde come gli esotici fiori notturni, rivelando soltanto di notte la sua ossessione, perdendosi nell'abbraccio che prefigura il suo desiderio di morte.

Ma la morte estatica della passione che é per **Antoinette** riparo, felice annullamento di sé, é per il suo antagonista atto di odio e non d'amore: quello per cui lotta lo straniero é il mistero, il segreto dell'altro; conoscenza che sola può per lui ratificare definitivamente il possesso:

Niente di quel che dicevo poteva influenzarla. Muori allora. Dormi. E' tutto quello che posso dirti. (...) Mi domando se abbia mai sospettato quanto sia stata prossima a morire. Nel suo modo, non nel mio. Era un gioco pericoloso - in quel luogo. Desiderio, Odio, Vita, Morte erano terribilmente vicini nell'ombra.

Non sono semplicemente gli avvenimenti esterni a far precipitare il dramma: le tragiche conclusioni sono già implicite nel desiderio di possesso del protagonista e nel desiderio, che é desiderio di morte, di **Antoinette**. L'elemento esterno, il pretesto, la lettera che informa il marito della pazzia della madre di **Antoinette**, serve solo a confermare i sospetti dello straniero, ad alienarlo definitivamente dalla moglie e dal luogo che ha visto nascere la loro passione. Per questo una qualsiasi passeggiata nei dintorni della casa si trasforma per lui in viaggio forse senza ritorno, nel fitto della foresta delle proprie divisioni e delle proprie menzogne:

Quanti anni avevo, quando ho imparato a nascondere ciò che sentivo? Ero molto piccolo. Sei, sette anni, anche meno...

Avendo imparato a mentire agli altri e a sé stesso, lo straniero non può che pensare che gli altri mentano a lui. Tutti gli altri. Da qui il sospetto paranoico su tutta la realtà; la sensazione di essere al centro di un complotto orchestrato ai suoi danni. Non a caso sono qui nuovamente rievocate le immagini come sfigurate e 'parziali' del padre e del fratello lontani: ciò che il narratore ha imparato da loro é la dura regola del profitto, ma paradossalmente proprio quel calcolo lo ha messo alla mercé di un mondo femminile e nemico. Il racconto dello straniero si interrompe nel momento cruciale che segue la lettura di una lettera 'rivelatrice' sul passato e sulla famiglia della moglie. La breve narrazione di **Antoinette**, che segue, registra il disperato ricorrere della protagonista a **Christophine**. E' la conferma, da parte di **Antoinette**, della scelta del mondo nero, magico e naturale, nel momento in cui il marito, allontanandosi da lei, non le concede più la prova tangibile della propria esistenza, il vivere del suo corpo e il suo simbolico "morire". Ma anche qui

Antoinette pare non volersi salvare: rifiutando il consiglio di lasciare il marito richiede invece alla nutrice la ricetta di una "fattura" che le restituisca l'amore dello straniero. E', quello magico, il solo sistema simbolico di cui la protagonista disponga, ma la prova della relatività dei valori per tutto il romanzo é data dal fatto che la magia di **Christophine** non abbia effetto sugli stranieri: la pozione magica é troppo forte per i 'beké' e può ucciderli.

E quindi la povera arcaica magia non serve a nulla, come la bellezza di **Antoinette** non era stata che effimero mezzo d'incanto per trattenere lo straniero e farlo vivere, affascinato e smarrito, nell'isola incantata dell'eros.

Ma sono queste le sole armi, perdenti, di cui **Antoinette** possa disporre.

Quando lo straniero riprende il racconto, esso é ormai alla fine; credendosi avvelenato dai filtri della nutrice, o perché vuole crederlo, egli decide la sua vendetta: se **Antoinette** é stata di altri, occorre rinchiuderla per non dividerla più con nessuno, se é pazza e figlia di una pazza, sarà legittimo portarsela via, lontano dall'isola incantata, lontano da **Christophine**.

Nella seconda parte del racconto, ancora più che nella prima lo straniero agisce costantemente con una parte di sé che osserva l'altra, ascolta la propria voce senza riconoscerla, sogna, sotto l'effetto della pozione, di essere sepolto vivo, si vede allo specchio al risveglio e distoglie lo sguardo da sé come da una vista spaventosa.

L'uomo che si vendica di **Antoinette**, che tradisce deliberatamente la moglie con una cameriera nera facendo in modo di farsi sentire, é un mostro di freddezza e apparente lucidità che ha immobilizzato l'immagine dell'altro, che vede l'altro come un cadavere, una marionetta o una bambola, che impone ad **Antoinette** un nuovo nome, **Bertha**, per esorcizzarne la presenza concreta e una identità che vuole cancellare.

L'odio é ormai aperto e dichiarato, l'estraniamento definitivo: ma mentre lo straniero agisce la propria vendetta, **Antoinette** può solo piangere e urlare il proprio furore, o immobilizzarsi in un silenzio finale, impazzito.

Spezzata, calpestata dallo straniero 'colonizzatore' essa non può neppure, alla fine, parlare per sé stessa.

Christophine parla allora per lei in una lunga scena di confronto con lo straniero nella quale la dignità e la ragione del mondo nero paiono echeggiare il dissidio interiore del protagonista. Il dialogo con **Christophine** diventa così per il narratore dialogo con sé stesso. Graficamente differenziate, le parti scritte tra parentesi o in corsivo, dapprima eco distorta delle parole di **Christophine**, paiono poi ribadire una verità opposta e suprema che si contrappone alle ragioni del decoro, dell'orgoglio, della volontà di possesso.

Quelle parole inseguono il protagonista e lo perseguitano punteggiando di dubbi tutta la sua costruzione distorta. Tanto che essa pare crollare, almeno momentaneamente, nella mente sdoppiata:

Così non capirò mai perché, tutt'a un tratto, in modo sconvolgente, ebbi la certezza che tutto quanto mi era apparso verità fosse falso. Soltanto la magia e il sogno sono veri - tutto il resto é menzogna. Lascia che sparisca. Qui é il segreto. Qui.

Il segreto della oscura foresta, di **Antoinette**, é il mistero dell'amore e della morte che la natura tropicale adombra e il cui peso lo straniero porterà con sé, nel suo vivere per la morte. Poiché **Antoinette**, 'impazzita', non può raccontarlo: "chi lo conosce non può dirlo."

Il racconto dello straniero, pure nella sua qualità ossessiva e angosciata, registra il tentativo di chiudere la storia in una sua raccontabilità e coerenza: é insieme registrazione della propria 'pazzia' che agisce sulla storia e riduce l'antagonista alla 'pazzia' e commento lacerato su quanto - bellezza, amore e gioventù - é andato perduto nella lotta per il possesso. Per questo é affidato al protagonista alla fine del suo racconto il tentativo di racchiudere il senso della vicenda con le immagini metaforiche che possono definire e quindi possedere **Antoinette**: palma reale, che non si piega all'uragano e ne viene spezzata, tesoro segreto come quelli nascosti nelle isole dei pirati, di cui non si può parlare per non doverlo dividere con altri, specchio d'acqua insidioso e stupendo, di un azzurro eccessivo, dipinto.

Antoinette aveva fin dall'inizio detto la sua non appartenenza: il suo antagonista cerca di definire l'oggetto del suo desiderio, dopo averlo perduto, con le immagini di un paesaggio tropicale in cui tutti sono nemici, anche se gli occultati termini di confronto sono invece altrove: il padre e il fratello lasciati in Inghilterra, l'ordine simbolico della merce e del profitto, rancorosamente accettato. L'elemento crudele e distruttivo del carattere dello straniero é collegato così alla figura del Padre e alle regole dell'acquisizione e **Antoinette** emerge dal racconto come vittima predestinata e a tratti quasi consenziente di una vendetta che ha spostato il suo oggetto.

L'estraneità dello straniero di fronte all'elemento femminile pare essere il risultato di una antica diserzione: non ci sono madri per lui, né mai ci sono state. Il padre che impone e comanda, che da lontano tira i fili del contratto di matrimonio é anche il maestro da cui apprendere i modi pratici di un agire apparentemente razionale che nasconde dietro la facciata 'economica' delle decisioni l'irrazionalità della vendetta e

della mera lotta per il possesso.

Conquistatore e sconfitto al tempo stesso, lo straniero tornerà in Inghilterra con il bottino che la sua crudeltà ha vanificato: una donna muta, estraniata, che non rivelerà il suo segreto, che rimanderà al protagonista il ricordo doloroso di quanto è andato perduto nella lotta per il dominio.

La verità del sogno

Nelle ultime pagine del romanzo, dopo aver riportato un breve dialogo e i pensieri di **Grace Poole**, la guardiana di **Antoinette**, **Jean Rhys** fa nuovamente parlare la sua protagonista. Siamo in Inghilterra, all'ultimo atto.

Antoinette è ormai una prigioniera senza volto, senza più specchi metaforici o reali che le rimandino un'immagine di sé stessa. È un'**Antoinette** che ha perso il senso oggettivo del tempo poiché non c'è nulla che esso possa recarle, ma che afferma un tempo soggettivo, misurato dal proprio dolore.

La casa nella quale è prigioniera è per lei un mondo privo di realtà, fittizio, di cartone. Eppure anch'esso rimanda agli antichi fantasmi:

... La stanza accanto è tappezzata di arazzi. Un giorno, guardando gli arazzi, ho riconosciuto mia madre, vestita in abito da sera ma coi piedi scalzi. Non guardava me, fissava un punto al di sopra della mia testa, come ha sempre fatto.

Come la madre non ha voluto guardarla, riconoscerla, così il marito ha voluto cancellare la sua identità chiamandola **Bertha** e condannandola alla solitudine:

Qui non c'è specchio e io non so come sono adesso. Ricordo che mi guardavo spazzolandomi i capelli, e ricordo i miei occhi che mi fissavano dallo specchio. La ragazza che vedevo ero io, eppure non ero proprio io. Molto tempo fa, quand'ero ancora bambina, e tanto sola, cercai di baciarla. Ma lo specchio ci separava - duro, freddo e appannato dal mio respiro. Adesso hanno portato via tutto. Che cosa faccio, in questo posto, e chi sono?

Alla domanda, che **Antoinette** si pone qui esplicitamente per la prima volta, risponderà un sogno, preparato dalla rievocazione di un passato lontano o recentissimo. Gli elementi, quasi oggetti magici tramite i quali si attua il passaggio dal presente anonimo e inspiegato al passato nel quale è possibile ricercare, nonostante tutto, una realtà, sono un vestito rosso e la fiamma del camino.

Il fuoco presiede a tutta l'ultima parte del romanzo: come le fiamme rimandano ai colori del mondo perduto delle Indie Occidentali, così il vestito rosso ricrea quel mondo e i suoi profumi:

Ma io guardavo il vestito sul pavimento ed era come se il fuoco si fosse propagato per tutta la stanza. Era bello, e mi rammentava che dovevo fare qualcosa. Ricorderò che cosa, pensai. Me ne ricorderò prestissimo.

Nel mondo di cartapesta il vestito è l'unico oggetto che rimandi ancora a un significato: con questo passaggio **Jean Rhys** fa sì che la protagonista si riappropri del proprio passato, e con esso, del presente. Questo avviene mediante un sogno che chiude strutturalmente il libro con l'affermazione di una necessità.

È il sogno, già sognato ma sempre incompiuto, che concludendosi indica ad **Antoinette** un ultimo mutamento, una strada, l'unica possibile. Nel primo sogno, quello che seguiva l'episodio del travestimento, **Antoinette** sentiva una presenza oscura, che nel secondo sogno si concretizzava in una figura maschile di persecutore.

Quell'odio e quella persecuzione erano accettati da una **Antoinette** come ipnotizzata - consapevole di avviarsi alla propria distruzione eppure incapace di fuggire, di reagire. Ma ora il sogno si compie rivelando alla protagonista il suo stesso destino:

Quella fu la terza volta che feci il mio sogno, e stavolta durò fino alla fine. Ora so che la rampa di scalini porta a questa camera dove me ne sto distesa a guardare la donna che dorme con la testa sulle braccia.

La donna è **Grace Poole**, la guardiana di **Antoinette**, ma se anche nel sogno finale compare una figura persecutoria questa è l'immagine di sé non voluta, non riconosciuta a cui la protagonista sfugge correndo con un lume in mano: "non mi volsi mai a guardarmi le spalle perché non volevo vedere lo spettro di quella donna che a quanto dicono visita questa casa." Il lume accende le immagini del passato e, infine, la propria immagine allo specchio: "E allora la vidi - il fantasma. La donna coi capelli

ondeggianti. Aveva intorno una cornice d'oro ma la riconobbi". **Antoinette** riconosce la propria immagine sdoppiata, lo spettro di sé. Il momento del riconoscimento è il momento dell'incendio: nel sogno **Antoinette** lascia cadere il lume che appicca il fuoco ai tendaggi, chiama **Christophine** ed è protetta da una parete di fuoco. Sale fino ai bastioni e alla luce dell'incendio rivive il proprio passato:

Poi mi volsi e vidi il cielo. Era rosso, e tutta la mia vita era là. (...) Vidi le orchidee e lo stephanotis e il gelsomino e l'albero della vita in fiamme... Sentii il pappagallo che gridava Qui est là? Qui est là? come faceva sempre quando vedeva un estraneo. Anche l'uomo che mi odiava stava gridando Bertha! Bertha! Il vento gonfiò i miei capelli, che si allargarono come ali. Forse mi avrebbero sorretta, pensai, se avessi spiccato un salto verso quei macigni. Ma quando mi sporsi oltre l'orlo vidi lo stagno di Coulibri. E c'era Tia. Mi chiamò con un cenno e quando esitai si mise a ridere. La sentii dire: Tu spaventata? E sentii la voce dell'uomo, Bertha! Bertha! Sentii e vidi tutto questo in una frazione di secondo. E il cielo così rosso. Qualcuno gridò e io pensai, "Perché ho gridato?" Chiamai: "Tia!", ebbi un sobbalzo e mi svegliai.

Il compimento del sogno ha indicato l'azione: l'incendio e il salto suicida. La morte ricercata, corteggiata può essere finalmente scelta. In essa dunque è il compimento, in essa il magico ricongiungersi del bianco e del nero. **Antoinette** e **Tia**. Il mistero, che lo straniero aveva intuito e da cui si era ritratto, è dunque la morte che l'acqua troppo azzurra dello stagno di Coulibri indicava come fascinosa tentazione.

Dopo la rievocazione del sogno il racconto torna al presente.

Antoinette sa che ormai solo la morte può magicamente unirla alla parte nera di sé, all'unico passato che riconosce come proprio:

Ora finalmente so perché mi hanno portata qui e che cosa devo fare. Doveva esserci una corrente d'aria perché la fiamma guizzò e io pensai che si sarebbe spenta. Ma le feci schermo con la mano, ed essa tornò a splendere, per farmi luce lungo il passaggio oscuro".

Antoinette incendierà la casa del marito e quell'incendio festa-calore-ribellione sarà l'atto che darà senso e unità alla sua vita, che la completerà chiudendone l'itinerario.

Paradossalmente si avvera così l'intuizione di un attimo dello straniero:

Soltanto il sogno e la magia sono veri - tutto il resto è menzogna. Lascia che sparisca. Qui è il segreto. Qui.

Il sogno prefigura e annuncia il reale e si proclama destino.

Le due visioni, dello straniero e di **Antoinette**, sono unificate nella finale affermazione della superiore verità del mondo oscuro, sulla irreale cartapesta di una vita imprigionata, sottomessa a un tempo falsificato.

Se allo straniero **Jean Rhys** aveva affidato l'ultima parola di commento, l'elaborazione delle metafore, la ricerca dell'immagine che potesse definire l'altro, ad **Antoinette** è affidato, nell'economia della storia, il sogno finale, che prelude al gesto.

Gesto di una volontà che dapprima alla cieca, poi deliberatamente si muove verso il compimento del proprio destino, che si autolegittima nella sola giustizia possibile.

Per ricercare i topici nella fredda Inghilterra, per dare a quel paesaggio grigio colore e, paradossalmente, vita, per restituirgli una sessualità imprigionata, ecco la forza incendiaria e il mistero femminile, il continente sconosciuto, violato dapprima, poi annullato nelle interpretazioni che tentano di esorcizzarlo e neutralizzarlo in un possesso che è morte, eccolo, dichiarato dalle fiamme.

Se compito della **Rhys** nella prima parte del romanzo, quella in cui parla **Antoinette**, era di registrare le tappe sinistre che preludono al disastro, quelle pagine servono anche a definire la scissione della protagonista fin dalla relazione determinante: quella con la madre bianca, che è all'origine della tragedia. Da quel momento in poi, dopo aver saputo le ragioni di **Antoinette**, la sua storia, le ragioni dello straniero non potranno convincerci. Si tratterà semmai di scegliere tra due pazzie: o lo sradicamento e la opposizione suicida di **Antoinette** o la disperata assunzione, finzione del marito.

Mondo delle madri da un lato: madri impazzite o arcaiche streghe; dall'altro, i padri: quello inflessibile che lo straniero accusa della propria rovina, o i Cosaway e i Mason, dispensatori di ambigue eredità.

Perché questa struttura della scissione potesse reggere senza cedere a una incrinatura interna **Jean Rhys** ha trovato in sé - e questa è la qualità senza sesso dell'artista - durezza e incisività di linguaggio e di composizione: il suo romanzo si scinde in una

femminilità estrema, senza armi eccetto quelle, perdenti, della bellezza e della magia, e in una mascolinità esasperata, braccata. Pezzi incomponibili poiché rimandano a una scissione interna a ciascuno di essi. In entrambi l'esasperazione di una identità sessuale rimanda alla omosessualità.

Poiché se il mondo 'inglese' dello straniero, quello della merce e del profitto, è connaturato al personaggio, avaro di sé stesso, dupe nel pensare l'interesse come suo solo movente possibile, pure anche lui, come **Antoinette**, è agito, parlato da forze oscure.

A queste forze **Antoinette** non si ribella: le riconosce come sola verità, sola ragione e possibilità di esistere.

Stroncando **Antoinette** in una lotta che è pura lotta per il dominio, lo straniero uccide una parte di sé, si acceca e amputa metaforicamente.

Vivrà, come il padrone della dialettica hegeliana, per la morte: rimpiangendo il sogno e la bellezza perduti.

Ma **Antoinette** può riscattare sa stessa ed esistere solo nel gesto che ricrea il suo passato: l'incendio della sua prigione.

Come i neri all'inizio del romanzo avevano assediato e incendiato la casa coloniale.

Per le stesse, feroci, ragioni.

La morte, che è abbraccio a **Tia**, sancisce il suo ricongiungersi al mondo nero, oscuro del sogno.

Specchi

In **"Wide Sargasso Sea"** regna il doppio: la scena è allargata: qui lo sdoppiarsi è di ogni personaggio in un'altra immagine e figura che gli fa da specchio. Le contrapposizioni si diramano biforcandosi: **Antoinette** e lo straniero, contrapposti nei blocchi narrativi, si dividono a loro volta tra le rifrazioni di una galleria di rimandi, specchi sociali che dilagando tolgono al sé ogni certezza. **Antoinette** bambina, sola davanti allo specchio, respinge la propria immagine riflessa; dopo quella divisione costitutiva, il rifiuto altrui scandisce ogni suo incerto o appassionato movimento d'amore. La ferita originaria si rinnova a ogni colpo di una tragica necessità: al doppio **Antoinette-Tia** corrisponde la doppia immagine materna di **Annette** e **Christophine** in cui paradossalmente la donna nera, serva ed ex schiava, è l'unica a possedere sé stessa, mentre i due padri - un dilapidatore di sé (Cosaway) e un costruttore di effimeri edifici (Mason) non servono da riparo.

Lo straniero riflette ed è riflesso del padre assente, del fratello invidiato, ma non trova specchi lusinghieri nella giungla tropicale dell'eros: ché **Antoinette**, divisa, può solo guardare dentro di sé, all'interno della sua storia, o combattere una orgogliosa guerra di silenzi.

Lo specchio d'acqua di cui lo straniero intuisce il mistero è la possibilità di rivelarsi a sé stesso: ma da quella verità lo distoglie la paura del gorgo.

Incapace di guardarsi, di farsi guardare e riconoscere, egli trova nel mondo nero solo i rimandi deformati di sé. È il pazzo **Daniel Cosaway** (o **Daniel Boyd**, un altro essere doppio) a dargli un'immagine: è quella del marito tradito, del figlio sconosciuto. Immagine accettata mentre il volto e le parole di **Christophine**, respinte, si annidano in un angolo della mente. Ma il cristianesimo deformato del mulatto **Daniel** è la maschera bianca, grottesca sul volto nero: il suo orrore si rifrange, dilaga in nuovi orrori.

In **Antoinette** e nello straniero, figure di una moderna dissociazione, **Jean Rhys** esemplifica l'estraneità che allontana e separa la mente dall'emozione: se lo straniero vuole rimuovere la propria costitutiva doppiezza e fingersi una unità, la "pazza in soffitta", prigioniera, lo accompagna all'interno di sé: parte misconosciuta e poi paradossalmente trionfante, alta tra le fiamme, sui bastioni di Thornfield Hall - ritorno novecentesco del rimosso vittoriano.

Un alchimista all'inferno: Rimbaud

Jean-Nicholas Arthur Rimbaud nacque il 20 ottobre 1854 a Charleville, cittadina nelle Ardenne, presso il confine belga.

Il padre, Frédéric Rimbaud, era un capitano di fanteria e la madre, Marie Catherine Vitalie Cuif, proveniva da un'agiata famiglia di agrari.

Trascorse gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza nel clima soffocante di questa famiglia di provincia, borghese, agiata, politicamente lealista, religiosamente osservante, ossessionato dalla presenza di una madre autoritaria e bigotta.

I primi anni di scuola dimostrano immediatamente un'eccezionale predisposizione agli studi oltre che per la poesia nel giovane Rimbaud.

Alla fine del '69, compone **"Les étrennes des orphelins"**, sua prima poesia conosciuta, che viene pubblicata nel gennaio del '70 nella "Revue pour tous". Sempre nel '70, conosce e diviene amico di Georges Izambard, suo professore di retorica al collegio di Charleville, acceso repubblicano, che dà un indirizzo alle sue letture: **Giovenale, Lucrezio, Rabelais, Baudelaire, Banville, Thiers, Michelet, Louis Blanc**. In questo stesso anno scrive altre ventidue poesie, quelle della "raccolta Demeny", così chiamate perché inviate al poeta Paul Demeny. Esse erano influenzate da **Hugo, Banville, Leconte de Lisle e Coppée**.

Ma già il 24 maggio dello stesso anno, aveva spedito a Banville alcune sue composizioni: **"Sensation", "Tête de faune", "Ophélie", "Credo in uman"**, sperando che fossero pubblicate nel "Parnasse Contemporain", cosa che poi non avvenne.

Frattanto, la ribellione di Rimbaud nei confronti del conformismo rigido e autoritario della madre, fino ad allora accettata senza palesi dimostrazioni di insofferenza, esplose di colpo.

Il 15 luglio scoppia la guerra franco-prussiana; Rimbaud, il 29 agosto, decide di fuggire e raggiungere Parigi, ma viene arrestato, all'arrivo, per avere viaggiato senza biglietto ed incarcerato a Mazas. Si rivolge allora a Georges Izambard, che si trova a Douai, e può tornare libero. Il suo rientro a Charleville, del 27 settembre, è però dei più infelici e il rigore della madre si inasprisce. Il 7 ottobre ripete il tentativo, viaggiando a piedi verso Charleroi, in Belgio, dove conta di raggiungere un suo compagno di liceo, il cui padre dirige un giornale dove lui vorrebbe lavorare. Ma, a causa delle sue idee politiche, la spedizione non ha l'esito desiderato e Rimbaud, dopo un soggiorno a Bruxelles, ripara a Douai dove trova ospitalità presso le signorine Gindre, che avevano adottato Izambard; ma non potrà trattenersi a lungo: l'11 ottobre, infatti, è richiamato a Charleville per iniziativa della madre che aveva informato la polizia della fuga del figlio. I Prussiani bombardano Charleville e Mézières.

Il 25 febbraio del '71 il poeta fugge per la terza volta a Parigi, mentre la città si sta arrendendo ai Prussiani. Poco dopo torna a Charleville, anch'essa occupata dai Prussiani. Nel mese di marzo nasce la Commune: Rimbaud si rifiuta di tornare in collegio e si reca a Parigi dove aderisce con entusiasmo alla Commune. Sono di questo periodo la lettura di **Proudhon, Babeuf, Saint-Simon** e persino la redazione di un **"Projet de constitution communiste"** andato perduto. Inoltre scrive **"Le Coeur Volé"** (che spedisce ad Izambard), **"Paris se repeuple"** e **"Poète de sept ans"**.

Il 15 maggio scrive a Paul Demeny la famosa **"lettera del veggente"** preceduta due giorni prima da una più breve, analoga lettera a Izambard. Si tratta di un importantissimo e, per molti versi, esplosivo documento in cui è già presente il concetto centrale della poetica rimbaudiana: **"Bisogna essere veggente, farsi veggente. Il poeta si fa veggente attraverso un lungo, immenso e ragionato sregolarsi di tutti i sensi."**

E' proprio attraverso la liberazione di tutti i sensi che Rimbaud cerca di pervenire alla scoperta dell'inconscio e dell'assoluto.

Durante l'estate scrive **"Les mains de Jeanne-Marie", "Les soeurs de charité", "Les premières communions", "L'homme juste"**.

Il 15 agosto, spedisce a Theodore Banville **"Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs"**. Entra quindi in rapporto epistolare con **Paul Verlaine**, poeta di dieci anni più vecchio di lui ed allora già noto per avere pubblicato **"Poèmes Saturniens", "Fêtes Galantes"**, e, soltanto l'anno prima, quando si era anche sposato, **"La bonne chanson"**.

Rimbaud ha scritto a Verlaine chiedendogli di aiutarlo a fuggire dalla plumbea atmosfera provinciale in cui è costretto a vivere.

La sua richiesta viene accolta ed egli arriva a Parigi il 15 settembre con il manoscritto di **“Le bateau ivre”**. Verlaine lo ospita nella casa dei suoceri dove viveva con la moglie, ma dopo due settimane, stanco dell’atmosfera borghese e litigiosa della casa, Rimbaud si eclissa e vive per un pò ospite di amici. Alla fine dell’anno scrive **“Les déserts de l’amour”** e il famoso sonetto **“Voyelles”**.

Nel gennaio del 1872, mentre vi sono dissidi tra Verlaine e la moglie, Mathilde Mauté de Fleurville, Rimbaud torna a Charleville, per imposizione dei Mauté. In maggio, richiamato da Verlaine, Rimbaud torna a Parigi. La sua presenza non fa che alimentare le difficoltà tra Verlaine e la moglie. E’ proprio in questo periodo che egli scrive i suoi **“Derniers Vers”**.

Nel frattempo, Verlaine è “innamorato” di Rimbaud, rompe con tutto l’ambiente letterario, vive freneticamente con lui lo **“sregolamento di tutti i sensi”**.

Abbandona anche Mathilde, sia pure con grandi ripensamenti e parte, nel luglio del ‘71, con il suo giovane amico per il Belgio e poi per l’Inghilterra. I due si recano in varie località, tra cui Roche, dove, nella fattoria materna, in aprile, Rimbaud inizia la stesura di **“Une saison en Enfer”**.

Tra rotture e ritorni, il ménage si trascina fino al luglio del ‘73, quando Rimbaud, stanco, decide, dopo un violento litigio in strada, di sciogliere il loro legame. E’ in quel momento che Verlaine compie il melodrammatico gesto di sparare all’amico, ferendolo leggermente ad un polso. Denunciato dallo stesso Rimbaud, Verlaine viene arrestato, processato e condannato a due anni di carcere, nonostante l’amico avesse già ritirato la denuncia.

A Roche, dove era ritornato, durante l’estate, Rimbaud conclude **“Une saison en Enfer”**, e, in settembre, la pubblica a Bruxelles, in 400 copie, nel ‘73, presso l’editore Poot, nei cui magazzini, non avendolo ancora pagato, rimarranno quasi tutti gli esemplari dell’opera fino al 1901. Fortunatamente, nel 1892, dopo la morte di Rimbaud, l’opera verrà ristampata sull’esemplare in possesso di Verlaine.

L’8 di novembre è a Roche, dove brucia tutti i suoi manoscritti, le lettere e i disegni che ancora gli restavano.

Nel periodo tra la fine del ‘73 e l’inizio del ‘74, Rimbaud conosce Germain Nouveau, con il quale compie, nel marzo del ‘74, un viaggio a Londra, raggiunto anche dalla madre e dalla sorella Vitalie.

Là ricopia, con l’aiuto di Nouveau, **“Les Illuminations”**, dà lezioni di francese e quindi, nel febbraio del ‘75, parte per Stoccarda, mentre Verlaine esce dal carcere e lo raggiunge nuovamente, prima di salutarlo per l’ultima volta, ottenendone probabilmente, in cambio, il prezioso manoscritto delle **“Illuminations”**.

Torna in ottobre a Charleville. Nel dicembre dello stesso anno muore sua sorella Vitalie. E’ proprio in questo periodo, tra il ‘74 e il ‘75, che Rimbaud sceglie di rinunciare drasticamente e definitivamente alla poesia.

Nel maggio del ‘75 Rimbaud parte per Milano dove è accolto e curato in casa di una signora. Riparte per Brindisi ma è rimpatriato dal consolato. A Marsiglia vive per un pò di tempo tra gli scaricatori del porto. In ottobre si arruola come volontario nell’esercito carlista ma, appena riscosso il premio d’arruolamento, compra un biglietto ferroviario per Charleville.

Il 16 maggio del ‘76, a Rotterdam, si arruola nell’esercito coloniale olandese con l’intenzione di raggiungere il tanto desiderato Oriente. In luglio sbarca a Batavia. Dopo due settimane, diserta e torna in Europa su un veliero inglese. Sbarca a Bordeaux e raggiunge a piedi Parigi. In dicembre arriva a Charleville. Nell’aprile del ‘77 raggiunge Vienna da cui vuole ripartire verso l’Oriente ma, derubato di tutti i suoi averi, viene rimpatriato. Arriva ad Amburgo sperando di imbarcarsi. Forse lavora come interprete e imbonitore al Circo Loisset e con la troupe si reca in Svezia e in Danimarca. Si fa rimpatriare dal console di Stoccolma. A Marsiglia si imbarca per Alessandria d’Egitto, ma ammalatosi a bordo, viene ricoverato in un ospedale di Civitavecchia. All’inizio dell’inverno ritorna a Charleville. Trascorre l’estate del ‘78 a Roche. Il 19 novembre dello stesso anno, si imbarca per l’Egitto. Raggiunge Alessandria e poi Cipro, dove fa il sorvegliante in una cava di pietre. Nel ‘79, ammalato, ritorna in primavera e poi in inverno a Roche, per passarvi il resto dell’anno. Nel 1880

é di nuovo a Cipro, come assistente a dei lavori di costruzione. In giugno dello stesso anno si licenzia e va ad Alessandria. Parte per i porti africani del Mar Rosso, portandosi via 400 franchi d'oro. Il 7 agosto arriva ad Aden. Il 13 dicembre é ad Harar, dove lavora per una ditta francese di traffici commerciali con l'Africa. Nel 1881 si é stancato della sua attività di mercante. Vorrebbe organizzare delle spedizioni, ma i suoi progetti falliscono. E' probabilmente in questo periodo che contrae la sifilide. Nel 1883 la ditta per cui lavora lo incarica di alcuni viaggi nell'interno. Egli manda alla "Société de Géographie" di Parigi una relazione che verrà pubblicata. Sempre nell' 83, **Verlaine** pubblica, in Francia, sulla rivista "Lutèce", una raccolta di saggi e articoli, "**Les poètes maudits**", nella quale esaltò i poeti oscuri e degni di gloria che conducono una vita misera ed irregolare: **sé stesso**, (dietro l'anagramma di **Pauvre Lelian**), **Corbière**, **Mallarmé**, **Villers de l'Isle-Adam** e **Rimbaud**, che nulla sapeva della cosa, rendendone così noto il nome e l'opera poetica.

Nell' 84, la ditta presso cui lavorava fallisce, riapparendo, però, sotto un'altra ragione sociale ed avvalendosi ancora per qualche tempo della collaborazione di Rimbaud.

L'anno successivo, a Parigi, i suoi versi riscuotono già un certo successo.

Nell' 86, viene rintracciato il manoscritto delle "Illuminations", che sarà pubblicato dapprima sulla rivista "La Vogue" e poi, in novembre, edito in volume con una introduzione di Verlaine. Sembra che Rimbaud fosse all'oscuro di tutto. Intanto egli lascia il suo impiego di Aden ed organizza un traffico di armi per conto del ras Menelik.

Nell' 87, la carovana che trasportava armi destinate a Menelik passa attraverso tremende peripezie: i soci di Rimbaud muoiono e, quando la spedizione raggiunge il ras, l'esito é del tutto negativo; Menelik rifiuta di pagare il prezzo stabilito negli accordi e Rimbaud deve accontentarsi di una cifra appena sufficiente per coprire le spese. Nel maggio dello stesso anno, Rimbaud torna ad Harar. Passa poi qualche settimana in Egitto per riposarsi. Manda alcuni articoli a "Le Figaro", a "Le Temps", a "Le Courier des Ardennes", che, però, non gli vengono pubblicati. Organizza una carovana per il trasporto di 3000 fucili destinati al ras Maconnen e riprende la pista di Harar. Nell'88, ad Harar apre un'agenzia commerciale. Collateralmente partecipa anche ad un traffico clandestino di schiavi. Nel '91 compaiono dolori al ginocchio destro, provocati da un tumore, che lo riducono all'immobilità. In marzo decide di partire per Parigi. Arrivato ad Aden viene ricoverato in un ospedale. Il 9 maggio, da Aden, salpa verso l'Europa, ridotto ormai alla più completa immobilità. Il 20 maggio arriva a Marsiglia dove viene subito ricoverato in ospedale. Lo raggiunge la madre per pochi giorni. La cancrena costringe i medici ad amputargli la gamba. Nessuno é al corrente del suo ritorno in Francia. Si reca quindi a Roche, in luglio, ma nel mese seguente, assistito dalla sorella Isabelle, é di nuovo a Marsiglia, in ospedale, dove muore il 10 novembre. Nello stesso periodo viene pubblicata, a sua insaputa, una raccolta delle sue poesie, "**Le reliquiaire, poésies**". Nel '95 appare l'edizione curata da Paul Verlaine: "**poésies complètes d'Arthur Rimbaud**" e, nel '98, a cura di Ernest Delahaye e Paterné Berrichon, "**Oeuvres de Jean Arthur Rimbaud: poésies**", comprendente "**Premiers Vers**", una "**Appendix**" di poesie giovanili ripudiate e anche "**Une saison en Enfer**" e "**Les Illuminations**". Più tardi saranno aggiunte le "**Lettres**" e pochi "**Esquisses**".

La critica

Le poesie non sono molte: ma con quella breve produzione e con "**Une saison en Enfer**" Rimbaud percorse "come una meteora" tutto il cammino che portava da Baudelaire al simbolismo, colto nella sua fase decadente e moribonda, e ai presentimenti del surrealismo. Rimbaud teorizzò, con coscienza più lucida di ogni altro decadente, la tesi del "*poeta veggente*", capace di pervenire, per mezzo di uno "sregolamento di tutti i sensi", ad una visione dell'ignoto che é nel contempo visione dell'assoluto. Dove l'arte di Rimbaud coincide con la sua vita nel "rifiuto dell'Europa", nel "disgusto dell'Europa": il rifiuto includeva anche sé stesso, la propria formazione ed estrazione, anzi da lì partiva. Coerentemente, la vita di Rimbaud fu una frenetica ricerca del proprio annullamento, perseguito con tutti i mezzi, compresa la non pubblicazione delle proprie opere (lasciate in giro manoscritte e raccolte poi da Verlaine) e forse la soppressione, subito dopo la tiratura, dell'unica opera da lui stampata, "**Une saison en enfer**".

Rimbaud é il piú grande e integrale interprete poetico della crisi nichilistica; e, come molti autori dei tempi di crisi, é caratterizzato da una potente ambiguità, che permetterà infatti interpretazioni divergenti della sua poesia: basti pensare che Claudel poté leggere in **“Une saison en enfer”** una sorta di inconscio itinerario verso un dio sconosciuto ma necessario, mentre tanti altri vi hanno scorto il supremo momento negativo di tutta una cultura, culminante nella consapevolezza dell’inutilità della tradizione e del suo radicale ripudio. Fra le piú rilevanti e fertili prove dell’ambiguità della poesia di Rimbaud (e, al limite, di ogni poesia) sta appunto il fatto che quest’opera di distruzione si sia tradotta in una stupenda opera creativa; che la sua istanza di libertà “contro” ogni istituzione (compresa la letteratura) si sia verificata in una grandiosa proposta di liberazione attraverso la letteratura.

“Sotto il nome di Arthur Rimbaud vengono oggi indicati un insieme di testi in versi e in prosa **“esile e folgorante”** (Rolland de Renéville) e un’avventura individuale ed esemplare che nessuna analisi testuale può cancellare.

Collocato da Verlaine tra i poeti maledetti (come già aveva fatto lui stesso in **“L’homme juste”**, 1871), cioè tra coloro che la pressione del regime, dei gusti e delle ideologie dominanti ha costretto al silenzio o ha precipitato nell’indifferenza, il Rimbaud che tra il 1883 e il 1895 assume grande notorietà letteraria, inizia presto a distinguersi dai suoi compagni occasionali. L’opera raccolta a poco a poco (gli ultimi inediti, le lettere dall’Etiopia a Alfred Ilg, del 1888 - 1891, sono apparsi solo nel 1963) sembra in effetti manifestare una resistenza crescente agli innumerevoli sforzi di decifrazione di cui é stata ed é ancora l’oggetto. La lettura di quest’opera ha del resto rivelato una singolare plasticità, infatti é apparsa fundamentalmente simbolista alla fine del XIX secolo, poi fundamentalmente cattolica agli occhi di Claudel o di Stanislas Fumet, prima di entrare finalmente, a partire dal 1919, nell’area dei predecessori e intercessori del surrealismo. Inoltre, questa stessa opera é stata decifrata in relazione a interpretazioni occultistiche o erotiche, in relazione ad accostamenti con i dizionari o con altre opere della sua epoca, in relazione a letture realiste o autobiografiche (spesso deludenti), politiche, strutturali, testuali, senza parlare di coloro per i quali, in essa, non c’è nessun senso da cercare. Tuttavia, una delle particolarità di quasi tutti questi approcci é che, per quanto sistematici possano essere o ritenersi, hanno difficoltà ad applicarsi esattamente alla totalità dell’opera, anche se ottengono risultati parziali illuminanti. Occorre sottolineare anche una seconda particolarità, e cioè che, anche supponendola mal letta, quest’opera ha, ciò nonostante, prodotto un certo numero di effetti, sui quali sarebbe utile interrogarsi; in particolare tutta una corrente che vi attinge la certezza dei poteri della poesia nel mondo attuale, e per la quale il mito stesso della rinuncia agisce come una conferma di potere.

Tuttavia, qualsiasi lettura complessiva di Rimbaud mette innanzitutto di fronte a una rapida successione di rotture coscienti. Rottura esplicita nella lettera a Demeny del 10 giugno 1871, in cui vengono rinnegati i primi 23 testi delle **“Poésies”**. Seconda rottura (conosciuta grazie ad un articolo di Banville del maggio 1872 ma anteriore di qualche mese) all’arrivo di Rimbaud a Parigi, quando, nel settembre del 1871, annuncia davanti ad alcuni poeti attoniti la necessità dell’abolizione della rima, e subito rompe con tutto il resto delle sue **“Poésies”**. Rottura nel 1873, in **“Alchimie du verbe”**, con la **“vieillesse poétique”** che dominava ancora nei testi che Adam, nell’ultima edizione della **“Pléiade”**, ha intitolato **“Vers nouveaux et chansons”**. E finalmente rottura, e in quali termini! verso il 1876 - 1878, con tutta l’opera, quindi con il nuovo linguaggio delle **“Illuminations”**, posteriori a **“Une saison en enfer”**.

Ora, queste rapide rotture - almeno quattro in cinque anni - non hanno tuttavia impedito che i sistemi d’interpretazione si fondassero su quasi tutti i testi dell’itinerario rimbaudiano. E certo, qualsiasi lettore può trovare nell’opera di Rimbaud dei testi chiari o con difficoltà superabili molto facilmente (**“Poésies”**, **“Une saison en enfer”**) e altri (**“Illuminations”** o **“Vers nouveaux et chansons”**) che non solo sembrano criptografici ma che sono proposti da Rimbaud come testi che richiedono una **“chiave”** o che dipendono da un **“sistema”** e da un **“metodo”** nascosti.

Tuttavia, senza neppure far appello a questa permanenza dell'aspirazione al sonno e del sentimento di noia che Maurice Blanchot rileva in Rimbaud lungo tutta la sua vita di poeta e di commerciante, per due volte Verlaine ha posto l'accento su alcuni elementi d'unità; scrive infatti nella sua ultima lettera a Rimbaud, datata 12 dicembre 1875: *"La tua perpetua collera contro ogni cosa..."*; e d'altra parte, *"Crimen Amoris"* del luglio-agosto 1873, di cui Rimbaud ha ricevuto il testo, espone precisamente una dottrina che sembra dar ragione a Rolland de Renéville: *"Oh! Je serai celui-là qui créera Dieu... Par moi l'enfer dont c'est ici le repaire/ Se sacrifie à l'Amour universel"*.

Con queste testimonianze di Verlaine, che estendono all'intera durata del periodo creativo ciò che si sa da Delahaye sulle preoccupazioni di Rimbaud nei primi mesi del 1871 (il suo progetto di "costituzione comunista"), emerge con evidenza che la poesia di Rimbaud contiene un sistema di pensiero perfettamente cosciente.

In breve, bisogna rifiutare tutto ciò che tende a dividere Rimbaud in pezzi, a separare e opporre il *"Comunardo"*, il *"Veggente"*, l' *"Anticristo"*, il *"Misogino"*, l' *"Illuminato"*, l' *"Inventore di nuovi linguaggi"* e il *"Visionario del Nuovo Amore"* e poi il liceale in rivolta contro la sua inaccettabile condizione umana (di liceale) ed egualmente contro quella, non meno inaccettabile, dell'insegnante (lettera a Izambard del 13 maggio 1871, l'ultima). Ecco perché, pur senza condividerla nella sua interezza, si può privilegiare la lettura "occultista", che, soprattutto in Richer, essendo unitaria, rende conto tanto del materialismo di Rimbaud che delle *"Voyelles"*.

In fondo, le odierne letture cosiddette testuali, proprio come la pretesa "demistificazione" intrapresa da Etiemble da diversi anni, hanno tutta l'aria di rinnovare, con altri mezzi, l'operazione di neutralizzazione di cui Rimbaud è stato vittima quand'era ancora vivo. E per questo, egli rappresenta un caso estremo ma tipico, nella sua epoca che è ancora la nostra finché la repressione della Commune non sarà stata cancellata da una rivoluzione vittoriosa.

Quel che si legge nella vita di Rimbaud si riduce a questo: nel maggio 1870 e nell'agosto 1871 invia delle poesie a Banville con l'intenzione di farle pubblicare; è con lo stesso scopo che da a Blémont *"Voyelles"*, nel 1871 o nel 1872; è ancora perché sia pubblicato che comincia il *"Livre païen"* o *"Livre nègre"*, nell'aprile 1873, che diventerà poi *"Une saison en enfer"* (ed è solo a causa dell'avarizia di sua madre che non può farlo mettere in vendita anche se è già stampato); ancora, nel 1875 fa affidamento su Germain Nouveau per far pubblicare *"Les Illuminations"*. In seguito, non avendo mai considerato la scrittura come un equivalente dell'onanismo, è effettivamente costretto a rinunciarvi e a non ricercare altro che il denaro, secondo l'ordine del capitalismo (ormai imperialismo): cerca di guadagnare con tutti i mezzi.

In questa maledizione non ha potuto riporre qualche speranza che in Verlaine e Nouveau, anch'essi in pessime condizioni per poterlo aiutare (fino al 1884, Verlaine pubblicherà a proprie spese). Non c'è stato nessun bisogno di censura amministrativa per respingere questi testi (mentre il timore della censura imperiale era stato sufficiente, qualche mese prima, per respingere *"Les chants de Maldoror"*): è il mondo letterario dell'epoca a sbarrare la strada al *"fanciullo importuno"*, a svolgere il suo ruolo di cane da guardia. Certo, *"La Renaissance"*, che di Rimbaud (e a sua insaputa) non pubblicherà che *"Les Corbeaux"*, pubblica nel 1872-1874 i primi poemi di Nouveau in cui, qui e là, delle parole o delle costruzioni fanno eco a quelle di Rimbaud. Si può dunque ritenere che *"L'Ordre morale"* incita i giovani scrittori di questi anni oscuri a vedere nella poesia un rifugio o una posizione di ripiego, mentre è per incontrare i comunardi in esilio (Vermersch, Andrieu e Vallés soprattutto) che Rimbaud trascina Verlaine e Nouveau a Londra.

E' proprio con tutte le sue ire e tutte le sue visioni che Rimbaud *"dice"* - nel significato che egli attribuisce a questo verbo, di proclamare e far esistere - questo tempo di *"défaite sans avenir"* (*"Les corbeaux"*: bisogna pensare alla Commune) e di *"déluges"* (*"Les Illuminations"*: la rivoluzione che deve essere rinnovata, secondo l'interpretazione, corretta, di Yves Denis). *"Dice"* con il furioso corpo a corpo con la Chiesa e con il cristianesimo che si sviluppa in tutta la sua opera: dal saggio ancora scolastico di *"Soleil et chair"*: *"Plus de dieux... L'homme est Dieu!"*, alle palesi denunce del 1871 (*"Les premières communions"*: *"Christ, éternel voleur des énergies"*; e *"L'homme juste"*), al racconto del 1870, *"Un coeur sans une soutane"* (dove "cuore" indica senza alcun dubbio il "membro"), ma anche alle

“Illuminations”, non meno anti-cristiane dei testi più espliciti. Ma il cristianesimo combattuto non é per Rimbaud un’ideologia o un sistema di credenze, né unicamente il semplice supporto dell’ordine (benché lo sia anche in **“L’homme juste”**, e implicitamente in **“Une saison en enfer”**). E’ per prima cosa quel che ha vissuto e subito nella forma dell’oppressione materna, la **“Bible à la tranche vert-chou”**; s’identifica con i tabù sessuali, non solo con la sessualità che reprime, ma egualmente con quella che organizza, il vecchio amore di fronte all’ **“amore nuovo”** delle **“Illuminations”**. Questo viene opposto alla **“Forza”**, tanto esaltata e desiderata in questi testi, e che non dovrebbe più essere dominio né bisogno soddisfatto dell’altro, di un complemento, ma capacità di vivere e di essere per sé stessi. Se é possibile proporre una lettura erotica di **“Million d’oiseaux d’or, ô futur Vigueur”**, lettura del resto perfettamente coerente, lo é egualmente l’interpretarvi un appello a una completa liberazione dal sentimentalismo e dalla coppia. Ancor di più: il soggettivo - e la **“poesia soggettiva”** rinfacciata nella lettera a Izambard - s’identifica con questa religione, essa stessa soggettiva e soggiogante.

Contro questo insieme di divieti che costituisce l’essenza del cristianesimo, l’arma poetica sarà in primo luogo lo strumento per dire a gran voce ciò che non bisogna dire. E per prima cosa, il rovescio di ciò che anche oggi, un medico, cattolico nondimeno, definisce come “nevrosi cristiana”. **“Elle passa sa nuit sainte dans les latrines”**, un esempio semplice; infatti la negazione di questo cristianesimo familiare, benpensante, ben educato e che, come la madre di Rimbaud, sta **“trop debout”**, s’inscrive nel partito preso di nominare l’innominabile, dall’estate del 1870 all’inverno del 1871: l’ **“ulcère à l’anus”** di **“Vénus anadyomène”**, gli **“excréments chauds”** di **“Oraison du soir”**, gli **“accroupissements”** di **“Chant de guerre parisien”** e della poesia omonima, i **“tétons laids”** di **“Mes petites amoureuses”**, etc., fino al **“Sonnet du trou du cul”** degli **“Stupra”**. Non é il caso d’insistere sull’orientamento evidente di questo movimento di ribellione nel vocabolario, teso verso un erotismo anale che capovolge l’ordine sessuale come pure quello della religione o quello che viene definito morale, e contribuisce a uscire dal linguaggio imposto. Tuttavia questa liberazione del lessico fa posto dopo il 1872 ad altri linguaggi della stessa rivolta: quello del codice erotico, già presente nella novella **“Un coeur sans une soutane”** nel 1870, ma che si sviluppa pienamente solo in **seguito, in “ô saison, ô châteaux”** e nelle **“Illuminations”**; ma anche, nello stesso periodo, quello del Nuovo Amore, in cui l’anti-cristianesimo, sempre presente, viene posto al di là della contestazione, al di là di questo scontro con la debolezza e le seduzioni borghesi della religione dell’infanzia che **“Une saison en enfer”** ha portato a termine in maniera vittoriosa - o meglio, ha messo di nuovo in gioco per il lettore. Da questo momento, nelle città in cui non rimane **“aucun monument de superstition”**, si é già al di là di quest’universo del peccato, del dovere e della repressione, e l’evocazione di religioni diverse, dell’antichità, dell’Asia o di altri paesi non occidentali, non fa che prendere posto nelle commedie, negli spettacoli o nelle allucinazioni che ampliano la visione al mondo intero.

E’ un secondo aspetto, e di grandissima importanza, della rivolta rimbaudiana. L’esequazione della provincia, degli **“Assis”** di **“Caropolmerdis”**, non oppone più semplicemente la provincia a Parigi, ma qualsiasi provincialismo alla cultura mondiale. In quegli anni si compiva - e veniva vissuta, si potrebbe dire, come un affare familiare - la conquista coloniale (quella dell’Algeria in questo caso) con il padre (assente, marchiato di nullità) e con lo zio materno (morto nel 1855, ma che s’intuisce nei **“féroces infirmes retours des pays chauds”**): Jean-Arthur, in fin dei conti, non é che il terzo africano della famiglia! Ma questa presenza pesa forse meno di quella delle pubblicazioni precoloniali che occupano un posto indiscutibile nelle letture frenetiche del collegiale Rimbaud: Jules Verne ma anche **“Le Magasin pittoresque”**, i racconti di viaggi, etc. L’universo poetico non fa più sparire solo i tempi, come faceva con Leconte de Lisle (e ancor di più i tempi fissi nei loro miti), ma tutto lo spazio del pianeta, tutte le civiltà, le religioni, le culture, da Paramaribo alla Norvegia o alla Siberia, tutti i continenti chiamati a figurare nello spettacolo mentale delle sfilate, delle città, delle vite o delle commedie delle **“Illuminations”**.

L’anti-patriottismo del Rimbaud collegiale del 1870 (contro la guerra di Badinguer in verità, più che contro quella della Repubblica) ha un orizzonte mondiale, in attesa che il poeta lasci posto al commerciante che, da Harar, contribuisce per parte sua

all'espansione dell'imperialismo. Non é un caso che **"Qu'est-ce pour nous, mon coeur..."** e **"Démocratie"** abbiano esposto e denunciato, in anticipo, tra il 1872 e il 1874, il progetto imperialistico prima che il poeta vinto non vi s'impegnasse di persona. Contemporaneamente, di fronte alla **"rivolta logica"** di Rimbaud, quasi tutta la poesia francese di quegli anni assume l'aspetto di **"distraction vaguement hygiénique"**.

L'Ordine ha assunto ancora un altro volto: quello della scuola, degli insegnanti e dei grandi autori, come si dice. Infatti non sono né la disciplina scolastica né i programmi ad avere provocato la sua ribellione, diversa in questo senso da quella di Lautréamont, ma il linguaggio conformista e fisso che l'insegnamento, alla fine, produce. Molto presto, contro il **"gusto"** e il **"bello stile"**, Rimbaud ha usato l'arma del **pastiche**, poi della parodia, e, a poco a poco, si sono trovati riuniti nei suoi testi un gran numero di autori, dalla Bibbia allo stesso Verlaine (non solo nell' **"Album zutique"**, ma anche nella parte intitolata **"Sonnet"** di **"Jeunesse"**, per esempio, per esservi pervertiti, perseguitati e tramutati.). Si prova comunque un pò di perplessità di fronte alla vastità, mai esaurita, dei risultati ottenuti dalla vecchia ricerca delle fonti applicata a questo collegiale di 15-20 anni: ha avuto veramente il tempo di leggere così tanto, di ricordare e imitare o plagiare? Ma senza fermarsi ai dettagli, spesso discutibili, di quest'erudizione senza fine, si può quanto meno trarne una conclusione generale: l'opera rimbaudiana si presenta anche come una sintesi, un bilancio finale di tutto l'Occidente, della cultura occidentale nel momento della sua agonia, addirittura di **"toutes les littératures"** (**"Vies"**). Un bilancio, detto in altre parole: il segno che qualcos'altro comincia, o deve cominciare, e le influenze, dimostrate o supposte, non hanno per noi interesse che nella misura in cui, per il loro stesso accumulo, si aprono tutte sull'ignoto che il Veggente ha il dovere di scoprire.

Che sia più esteso o più ridotto di questo, il **corpus** dei grandi autori é normalmente l'occasione per i liceali di esercitare la loro **verve** deformando il linguaggio nel loro argot personale, all'insaputa dei professori (il **"dégueulare superbos"** di Rimbaud). Il giovane poeta attribuisce a questo esercizio di vendetta tutta la sua portata, normalmente repressa: diventa lo strumento di un mandato di comparizione che, rendendo presenti, annulla o svia. Svìa, in particolare, a forza di doppi sensi e giochi di parole (**"C'est faux de dire: "Je pense"; on devrait dire: "on me pense". - Pardon du jeu de mots"**).

Questo punto merita attenzione: infatti potrebbe essere che di questi giochi di parole, anagrammi e doppi sensi, che permettono di dire senza nominare, ce ne siano molti nascosti qua e là. **"Fêtes de la patience"**, che é tra i poemi del 1872 condannati con **"Une saison en enfer"** e in cui il canto sembra scivolare fino a un silenzio infinito, é già un titolo che si presta a letture diverse (il gioco di pazienza, le sofferenze forse), ma ancor di più il verso: **"Science avec patience"** (**patience**, o **pas-science?**). Bisogna sottolineare anche che, nell' **"Album zutique"**, **"Les remembrances du vieillard idiot"** non sono solo dei ricordi ma nello stesso tempo, il fatto di **"se re-membrer"**?... Ci sarebbero molti altri esempi, ma quello decisivo é contenuto in **"La lettre du voyant"** cui farà eco l' **"Alchimie du verbe"**. Perché infatti se il **"dérèglement de tous les sens"** (il corsivo é di Rimbaud) deve essere ragionato, la ragione dovrebbe ricordare che **"sens"** ha diversi significati, e che non sono solo gli organi di senso e le sensazioni che bisogna sregolare, ma anche i significati e le direzioni... l' **"Alchimie du verbe"** parla, due anni dopo, di **"un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens"**: questo sembra implicare che il poema debba, non solo far vibrare tutti i sensi, tutta la carne, ma anche permettere letture e comprensioni diverse, giustapposte e unite da qualche simbolismo o corrispondenza. Questo succede anche per il titolo di **"Illuminations"**, che, nonostante l'assenza di prove formali, credo che nessuno oltre a Rimbaud avrebbe potuto inventare. Così anche i sistemi di decifrazione utilizzati fino ad ora possono essere lo stesso veri, a condizione di ammettere che queste verità devono essere cumulate per ottenere la totalità di questo verbo e forse anche ulteriormente estese. Con questa unica riserva, che i testi della raccolta Demeny, dell'ottobre 1870, nel loro insieme, non rientrano ancora nell'ambito di questo linguaggio multiplo e sinfonico.

Tuttavia, se anche i significati sono molteplici, questo non esclude, che la direzione, cioè ancora un senso, li guidi e li traversi da un capo all'altro. Questa direzione é politica nel senso pieno del termine, cioè rimettere in discussione la struttura

complessiva della Città sono tutti gli aspetti; e la Città nuova, voluta e abbozzata, non viene definita semplicemente a livello dello Stato e del modo di governarla, ma é interamente creata per quanto riguarda l'architettura, l'amore, la visione e le sensazioni. Repubblicano ateo da quando comincia a scrivere, oppositore dell'Impero per tutta la sua durata e anche in seguito (vedere **"Rages de Césars"** e **"I' "Album zutique"**), il poeta di **"Le forgeron"** vuole già qualcosa d'altro rispetto alla Repubblica conservatrice dei Jules e dei Thiers, ma **"le tas des ouvriers"** (perché **"je suis de la canaille!"**), proprio come il **"poète de sept ans"**, non ama che **"les hommes, qu'au soir fauve,/ Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg"**. Ma per lui, come per Verlaine, già legato ai futuri comunardi, la Commune non arriva come un fulmine a ciel sereno o come una rivelazione, ma come il compimento di ciò che ha visto svilupparsi, nutrito com'è di Michelet, di Quinet e probabilmente anche di altri (sicuramente Vermersch e Vallés). Al di là di questa costituzione comunista, di cui Delahaye per fortuna ci ha lasciato alcuni frammenti, l'avvenimento viene recepito come la conferma dell'esigenza e della possibilità di una liberazione parallela al verbo poetico: in conclusione, dà un senso all'impresa del Veggente.

Detto questo, é evidente che la **"suprême poésie"** non é quella del Veggente, ma quella di Parigi insorta. E la sconfitta non può essere definitiva: **"Elle se secouera de vous, hargneux pourris"**. La produzione poetica di Rimbaud non comporta nessuno iato dopo la "settimana di sangue". Il poeta non si accontenta di riprendere **"la clameur des Maudits"**, ma persegue la demolizione del vecchio mondo e la continuerà in questo gruppo di testi fuori dal tempo, così sorprendenti in **"Les Illuminations"**: **"Départ"**, **"A une raison"**, **"Génie"**, **"Royauté"**. Nel frattempo é significativo che una delle sue prime preoccupazioni, a Parigi, nel novembre 1871, sia di fare il bilancio politico dopo la Commune: considera tutte le possibili reazioni, come confida a Delahaye. Andrà a cercare i comunardi nei luoghi del loro esilio, Bruxelles e Londra. E di sfuggita e sotto falso nome, scriverà sull' **"Album zutique"**, quasi per sfida, **"Au glorieux 18 mars"**, che oggi sconcerta i commentatori scarsamente interessati alle rivoluzioni o alle **"Soirs historiques"** (Adam in particolare).

Il silenzio finale di Rimbaud non può venire giustificato a cose fatte con il riflusso dell'ondata rivoluzionaria, come ritiene Pierre Gascar, dal momento che é proprio nel bel mezzo di questo riflusso che egli moltiplica i suoi tentativi, **"dans toutes les sens littéralement"**. In questi tentativi s'inscrivono egualmente i momenti di ricaduta: la caduta che segue l'allucinazione o l'estasi più intensa, forse, come a volte é stato detto, le visioni dell'hashish, o le veglie o le eccessive ubriacature di assenzio. Al di là delle circostanze mutevoli, i ritmi contraddittori di numerosi testi sono collegati all'oscillazione della storia che spinge, simultaneamente o successivamente, alla violenza delle anticipazioni o all'assoluto della disperazione e delle soluzioni individuali. Colui che dice addio alla vita o si annienta nell'identificazione con la **"lumière nature"** nella primavera del 1872, é lo stesso che scatena le vendette sognate di **"Qu'est-ce pour nous, mon coeur..."** (probabilmente del 1872) e di **"Démocratie"** (1873 o 1874, ma in questo caso per antifrasi.). L'intera **"Saison"** ha mostrato nel frattempo le tentazioni della rinuncia e delle estasi improvvise, ma per tenerle a distanza, e alla fine rifiutarle. Da quel momento, l'obiettività, imperativamente richieste a partire dal maggio 1871, prima quindi del soffocamento della Commune, impone che le contraddizioni e gli slanci opposti s'inscrivano e si raccolgano nell'unità del testo, se non addirittura della frase o della sequenza, perché nella **"Saison"** qualche volta, ma molto più frequentemente nelle **"Illuminations"**, la frase verbale scompare a sua volta.

La corrente rivoluzionaria all'interno della quale Rimbaud s'inserisce, e che spesso é stata definita "illuminismo sociale" (il che ha il vantaggio di far apparire con chiarezza il legame con **"Illuminations"**), si caratterizza per tutta la durata del XIX secolo, a partire soprattutto da Fourier (a proposito del quale non si sa se Rimbaud ne conoscesse l'opera, direttamente o indirettamente), per il fatto di non limitarsi al livello delle istituzioni, del governo e della società, ma perché vuole **"scambiare la vita"**, anche nei rapporti dell'uomo con la natura, nel paesaggio urbano e rurale, nelle sensazioni e reazioni individuali, come pure, dobbiamo aggiungere quando si tratta di Rimbaud, nella parola, per cui non ci si dovrebbe meravigliare, in un simile caso, se **"elle fuie et vole!"**. E che, nel sistema di corrispondenze cosmiche stabilito dall'Amore universale,

dalla Grande Opera degli Alchimisti e dalla realizzazione di questo trionfo della Luce annunciata dalla Cabala, il poeta voglia anche dar senso, forma e corrispondenza, non solo ai suoni e ai ritmi, ma alle vocali come alle consonanti, non deve quindi sorprendere. Di sfuggita, vale la pena di sottolineare che, nel succinto riassunto del fourierismo fatto da Bouvard e Pécuchet alcuni anni dopo l'avventura rimbaudiana, c'è almeno un paragrafo, l'ultimo, che curiosamente risuona come una delle **"Illuminations"**. Una parentela rivelatrice.

Ciò che tuttavia distingue Rimbaud da tutti gli iniziati e da tutti i profeti della sua epoca è la capacità di mantenere contemporaneamente presenti e in contrasto la **"réalité rugueuse"** e il sogno, lo slancio o l'illusione e la sua denuncia. Ma è un ritorno al brutto reale che in nessun caso nega il movimento verso l'avvenire, che non è altro che il contrario provvisorio del primo; vi sono alcuni testi che conservano per questo motivo un'ambiguità costitutiva e indistruttibile. **"Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs"** può in questo senso illustrare contemporaneamente l'esigenza di modernità e di rottura con i modelli poetici, e l'utilitarismo limitato della borghesia. Ugualmente **"Villes"** può contemporaneamente farsi gioco dell'apologia assurdamente seria dell'Esposizione universale di Londra del 1872 di un certo Price (pseudonimo di Mallarmé) e disegnare un abbozzo di futura fantasmagoria urbana. Più in generale, **"Les Illuminations"**, di cui nel 1949 André Breton ricorda che egli stesso e i suoi amici le hanno sempre poste al vertice dell'opera di Rimbaud, più in alto di **"Une saison en enfer"**, riuniscono nella loro inesauribile brevità tutti questi significati liberi dalla rottura della sintassi tradizionale. Pur mantenendo questo senso dell'opera intera, come sottolineano con forza **"Après le déluge"** in positivo, e in negativo **"Démocratie"**, posta sempre alla fine, e che denuncia l'imperialismo nascente. Dopo aver sottolineato tutto questo, non ci si ingannerebbe riconoscendo nelle **"Illuminations"** un tentativo di superare le limitazioni della struttura della lingua che ci sono state trasmesse dalla Grecia antica, per creare finalmente un linguaggio dialettico, totale e complesso. Come del resto era dialettico, anche se forse in forma più semplice, il movimento che ha portato Lautréamont dagli **"Chants de Maldoror"** alle **"Poésies"**.

Da questo punto di vista, è possibile considerare le rotture successive che Rimbaud ha vissuto come altrettante negazioni del suo passato, ma in cui si compongono le figure che si raccoglieranno nelle **"Illuminations"**. Rompere per prima cosa con i divieti che pesano sul vocabolario poetico stesso, andare oltre la violenza verbale diretta. Rivolgerla attraverso la parodia contro tutto ciò che è consacrato dal rispetto e dalla tradizione. Poi rompere con la prosodia stabilita e con quest'ordine del discorso che sussiste ancora nel poema: ecco quindi l'abbandono calcolato ai **"rythmes instinctifs"** (cioè non fissati) di **"Vers nouveaux et chansons"**. Cominciare a rompere con l'unicità della significazione: aprire i testi a letture armoniche. Infine, rompere con le esigenze sintattiche, sotterrare sia il verbo essere che i legami troppo netti, e nello stesso tempo liberare completamente il linguaggio poetico dalla sua subordinazione alla meccanica lineare della prosa quotidiana. Questo è il percorso di Rimbaud, interrotto dall'incomprensione e dall'ostilità fondate su ragioni di classe (bisogna leggere il violento "necrologio" di Le Pelletier, amico di Verlaine e uomo di "sinistra", ma della sinistra borghese). Basta dire che le possibilità aperte da un'opera la cui lettura non inizia praticamente che verso il 1919, sono ancora largamente inutilizzate: in ogni caso, la comprensione di quest'opera e delle sue possibilità non possono svelarsi che a coloro che ne condividono fino in fondo le violente ire."

Y. BENOT

Il maledetto tra i maledetti: Verlaine

Nel 1722, un Charles de Verlaine é *primus* dell'Università di Louvain. (Il “*de*” proviene dal nome del paesino di Verlaine).

Intorno al 1742, I Dehée, avi materni del poeta, fabbricanti d'olio ad Arras, si trasferiscono a Fampoux, paese che dista pochi chilometri da Arras.

Il *24 marzo* (4 *germinal dell'anno VI*) del 1798, nasce a Bertrix, vicino a Paliseul, nel dipartimento delle Forêts (attualmente, Lussemburgo belga), Nicolas-Auguste Verlaine, padre del poeta, che dopo i Cento Giorni opererà per la Francia.

Nel 1805, muore Joseph-Henry Verlaine, notaio a Bertrix e nonno del poeta. Questo antenato, inquietante per la sua intemperanza e la sua violenza, era nato nel 1769. (Si riscontravano già le stesse caratteristiche nel bisavolo paterno del poeta, il barrocciaio Jean Verlaine, “proprietario di barrocci”, con terre ad Arville.).

Il *21 marzo*: 1809, nasce a Fampoux (Pas de Calais) Elisa-Julie-Josèphe-Stephanie Dehée, madre del poeta, di famiglia originaria dell'Artois, figlia di Julien-Joseph Dehée, coltivatore a Fampoux e sindaco del comune fino al 1803.

Il *15 dicembre* 1831, si celebra il matrimonio ad Arras di Nicolas-Auguste Verlaine, luogotenente del Genio, e di Elisa Dehée.

Il *30 marzo 1844* nasce **Paul-Marie Verlaine**, verso le ore 21, a Metz, in rue Haute-Pierre n. 2. Il padre, capitano aiutante maggiore nel 2° Reggimento del Genio - il cui colonnello era allora il futuro maresciallo di Niel -, ha quarantasei anni; la madre ne ha trentacinque.

Nel 1845, il piccolo Paul si trova in vacanza a Paliseul, presso la zia Louise-Henriette Grandjean, sorella maggiore di suo padre. Il capitano Verlaine viene mandato in guarnigione a Montpellier, dove la famiglia lo raggiunge. Egli subirà frequenti mutamenti di guarnigione fino al 1849 (Sète, Nîmes, poi ritorno a Metz).

Nel *Febbraio* del 1848, soggiorno a Nîmes, dove il capitano Verlaine si trova con il suo reggimento durante i moti provocati dalla Rivoluzione.

Nel 1849:

All'inizio dell'anno: i Verlaine fanno ritorno a Metz. Sull'Esplanade, Paul gioca con una bambina, Mathilde, figlia di un magistrato. Nelle “**Confessions**” rievocherà quegli amori d'infanzia.

Estate: soggiorno di tre mesi a Paliseul, a causa del colera che fa strage a Metz.

Nel 1851:

Dimissioni del capitano Verlaine e partenza per Parigi. I Verlaine si stabiliscono provvisoriamente in un appartamento ammobiliato, al 10 di rue des Petites Ecuries, poi definitivamente al 10 di rue Saint-Louis (oggi rue Nollet), nel quartiere dei Batignolles. Verlaine viene educato istituto di rue Hélène, fino al 1853.

4 dicembre: Verlaine e la madre si trovano coinvolti in un tumulto popolare nel boulevard des Italiens, e sono costretti a rifugiarsi in un negozio.

Nel 1853:

17 aprile: nasce Nogent-le-Rotrou Mathilde Mauté de Fleurville, futura sposa del poeta.

Ottobre: Paul ha nove anni; entra in neuvième all'Istituto Landry, al 32 di rue Chapital, come interno. La prima sera scappa via. Viene riaccompagnato, e vi rimarrà nove anni, dal 1853 al 1862.

Il *20 ottobre* 1854 nasce, a Charleville, Jean-Arthur Rimbaud.

Nel 1853 Verlaine segue i corsi del liceo Bonaparte (oggi Condorcet) come tutti gli alunni dell'Istituto Landry. Alla fine della cinquième é sesto su 71 allievi. In quatrième comincia a peggiorare. Legge libri osceni; scrive versi, forse perfino versi scurrili. In troisième smetterà di studiare anche le sue materie preferite, francese e latino.

Il *12 dicembre* 1858 Verlaine é studente di quatrième, e scrive a Victor Hugo mandandogli i primi versi che si conoscano di lui: *La Mort*. Ha quattordici anni.

Nel 1859, “*L'art au XVIII^e siècle*” dei **Goncour**, che ispirerà in parte le “**Fêtes galantes**”, comincia a uscire a dispense presso Dentu.

Nel 1860:

27 febbraio: nascita di Lucien Léтиноis a Coulommès, presso Attigny (Ardenne).

Ottobre: Verlaine entra in deuxième, e vi fa la conoscenza di Edmond Lepelletier, che

gli resterà amico fino all'ultimo, e sarà poi il suo biografo. In quell'anno Verlaine fu ventesimo, e alla fine dei corsi cinquantesimo allievo su cinquantanove.

Nel 1861:

Matrimonio della cugina di Verlaine, Elisa Moncomble, alla quale Verlaine portò sempre un affetto profondo. Va sposa a un certo Dujardin, proprietario di uno zuccherificio a Lécuse.

10 maggio: Verlaine scrive *Aspiration*, poesia in cui si esprimono, attraverso l'influsso di Baudelaire, un'insoddisfazione esistenziale e la sete di una liberazione mistica.

21 luglio: ancora una poesia di gioventù, *Fadaises*, madrigale dedicato alla morte, in cui alcuni versi lasciano già presentire il futuro accento verlainiano.

Ottobre: entra nella "classe de réthorique".

Nel 1862:

Giugno-luglio: malattia del capitano Verlaine, che da tempo soffre per un reumatismo articolare.

16 agosto: Verlaine ottiene il baccalauréat. Aveva, in retorica, "*lavorato come un negro*".

Dal 18 agosto in poi: vacanze a Fampoux, poi a Bouillon e a Lécuse, dalla cugina Elisa (madame Dujardin). Qui, completamente a suo agio, in un ritmo di vita assai lento ed allietato da buone letture, (Baudelaire, "*Emaux et Camées*", "*Gaspard de la Nuit*", "*Port-Royal*" di Sainte-Beuve, i "*Mahabharata*", Joseph De Maistre, Santa Teresa, "*Les Misérables*" di Hugo, "*Les Vignes folles*" di Glatigny, etc.,), prende l'abitudine a bere oltre misura

Ottobre: Verlaine si iscrive alla facoltà di Legge e prende lezioni di matematica in vista dell'esame di ammissione al Ministero delle Finanze. Segue qualche corso di diritto romano e francese, ma soprattutto frequenta i caffè di rue Soufflot. Insiste nel vizio del bere.

28 ottobre: Verlaine scrive al direttore del "Boulevard" per sollecitare, ma senza successo, la pubblicazione di una delle sue prime poesie: "*Fadaises*".

Nel 1863:

I Verlaine si stabiliscono al 45 di rue Lemercier. Verlaine incontra Banville, Villers de l'Isle-Adam, Chabrier, Coppée, Hérédia, etc., in casa della marchesa de Ricard, madre del poeta Louis-Xavier de Ricard, al 10 di boulevard des Batignolles.

Marzo: il capitano Verlaine soffre di cataratta all'occhio sinistro; anche il destro è minacciato. Durante i due anni che seguono avrà vari attacchi di apoplezia.

Agosto: il sonetto *Monsieur Prudhomme*, a firma *Pablo*, esce sulla "Revue du Progrès moral", fondata in quello stesso anno da Louis-Xavier de Ricard. È la prima opera di Verlaine ad essere pubblicata.

Settembre: lettera di padre Delogne, ex curato di Paliseul, da poco divenuto decano di Bouillon, in cui parla di una visita di Paul: "*La sua natura é rimasta buona, mi sembra (...) Mi ha confessato certe debolezze e (...) anche la sua paura di Parigi. La grande città non si addice alla sua fragile volontà*".

Nel 1864:

Gennaio: il capitano Verlaine s'inquieta per la leggerezza del poeta e, dopo esserselo tenuto in casa per sei mesi, lo fa entrare come impiegato nella compagnia di assicurazioni "L'Aigle et le Soleil réunis".

Maggio o giugno: Verlaine rinuncia agli studi giuridici ed è nominato addetto di segreteria negli uffici della città di Parigi (municipio del IX^e arrondissement, rue Drouot, e poi all'Hôtel de Ville). Guadagna 1500 franchi all'anno. Ben presto sarà incaricato degli stipendi degli ecclesiastici parigini. Finirà scritturale. Ha come colleghi Léon Valade e Albert Mérat, che insieme a lui formeranno il gruppo dell'Hôtel de Ville e dei Batignolles.

Fine d'anno: fa la conoscenza di **Catulle Mendès**, la cui "*Philoméla*" sarà a lungo il suo libro preferito insieme alle "*Vignes folles*" di Glatigny. Intorno a Mendès si riuniscono **Sully Prudhomme**, **Léon Dierx**, **Villers**, **Hérédia** e **Glatigny**.

Nel 1865:

1° gennaio: Verlaine è "incaricato dei pagamenti" alla Prefettura della Senna.

2 novembre: Verlaine pubblica su "L'Art" succeduta alla "Revue du Progrès moral" il suo primo articolo di critica, in cui attacca la concezione romantica della poesia di Barbey d'Aurevilly. Segue (16-30 novembre) un articolo su Baudelaire, nel quale

Verlaine esprime il proprio duplice intento di “modernità” e di rigore.

15 dicembre: Verlaine assiste alla rappresentazione di “*Henriette Maréchal*”.

16 dicembre: su “L’Art” col titolo “*J’ai peur dans les bois*”, esce una poesia dei “**Poèmes saturniens**”, “*Dans les bois*”, in cui l’inquietudine minaccia l’estetica parnassiana, altrove proclamata dal poeta, frequentatore della libreria “Alphonse Lemerre, passage Choiseul”.

30 dicembre: improvvisa morte del padre, per congestione cerebrale.

Alla fine dell’anno: pubblicazione delle “*Chansons des rues et des bois*”, di Hugo, di cui alcuni *poèmes* aprono la via alle “**Fêtes galantes**”.

Nel 1866:

1° gennaio: esequie del capitano Verlaine. Il poeta e la madre andranno ad abitare in un alloggio molto più modesto, al 26 di rue Lécluse.

Marzo: pubblicazione (presso “Alphonse Lemerre, passage Choiseul”) del primo numero del “Parnasse contemporain”, rivista settimanale succeduta a “L’Art”, che uscì fino al 14 luglio (il quinto fascicolo contiene le “**Nouvelles Fleurs du Mal**”).

28 aprile: sette poesie di Verlaine, tra cui “*Mon rêve familier*”, escono nel terzo fascicolo del “Parnasse contemporain”.

Novembre: Barbey d’Aurevilly inizia la pubblicazione, su “Le Nain Jeune”, dei “*Trente-sept Médaillons du Parnasse contemporain*”, in cui Verlaine é violentemente criticato.

17 novembre: il “Journal de la Librairie” annuncia i “**Poèmes saturniens**”, pubblicati da poco, come editi da Alphonse Lemerre. In realtà, si tratta di un “a spese dell’autore”, per cui la cugina Elisa ha fornito il denaro.

22 novembre: Verlaine scrive la sua prima lettera a Mallarmé, inviandogli i “**Poèmes saturniens**”; vi sottolinea il proprio sforzo verso la “*sensation rendue*”.

20 dicembre: risposta di Mallarmé, sensibile all’accento “nuovo” del libro.

Nel 1867:

Viene aperta, al Louvre, la sala Lacaze, dove Verlaine e Lepelletier vanno, più volte, a guardare i quadri del Settecento che vi sono esposti (Watteau, Fragonard, Lancret, Chardin, Boucher, etc.).

Febbraio: articolo di Anatole France sui “**Poèmes saturniens**” nel “Chasseur bibliographique”. Vi loda soprattutto la parte più impersonale dell’arte verlainiana.

16 febbraio: morte, a Lécluse, della cugina Elisa, dopo un parto difficile. Verlaine, sopraggiunto nel momento in cui il convoglio funebre esce dalla camera mortuaria, per tre giorni consecutivi annega il dolore nell’alcool, con grande scandalo della famiglia e di tutto il paese.

25 luglio: Verlaine inizia la collaborazione a “Le Hanneton” di Eugène Vermersch, il futuro comunardo.

31 agosto: morte di Baudelaire.

2 settembre: Verlaine, a Parigi, assiste alle esequie di Baudelaire.

Ottobre: il musicista Charles de Sivry, suo futuro cognato, porta Verlaine in casa dei Mauté de Fleurville.

Fine dicembre: Poulet-Malassis, l’editore di Baudelaire, pubblica clandestinamente, a Bruxelles, “*Les Amies, scènes d’amour sapphique*”, a firma *Pablo de Herlanes*.

Nel 1868:

1° gennaio: lo stipendio di Verlaine é portato a 1800 franchi. Il poeta diventa assiduo, quest’anno, alle serate di Nina de Villard, separata dal conte Hector de Callias e amante di Villers de l’Isle-Adam. Verlaine vi incontra, al 17 di rue Chaptal, i fratelli Cros, Dierx, Coppée, France, Ricard, Valade, Villers, Charles de Sivry, etc.

2 gennaio: “Le Hanneton” pubblica la “rivista dell’anno 1867” che Verlaine ha scritto in collaborazione con Coppée: “*Qui veut des merveilles?*” Il “realismo” di Coppée influenza in modo sensibile parecchie delle sue opere in quel momento, ed egli dedica alle “*Intimités*” un articolo elogiativo.

6 maggio: Il tribunale di Lille ordina la distruzione di *Les Amies, scènes d’amour sapphique* e condanna l’editore Poulet-Malassis a 500 franchi di multa.

1° luglio: sei poesie di Verlaine escono su “L’Artiste” sotto il titolo collettivo di “**Nouvelles Fêtes galantes**”.

Agosto: vacanze a Paliseul presso la zia Grandjean.

Nel 1869:

20 febbraio: il volume delle **"Fêtes galantes"** esce dai torchi, e sarà messo in vendita ai primi di marzo. Verlaine pensa di scrivere una commedia: **"Vaucochard-et-fils 1^{er}"**, in collaborazione con Lucien Viotti (conosciuto in collegio o forse presentatogli da Charles de Sivry) per il quale prova un'amicizia appassionata.

22 marzo: la zia Grandjean, nata nel 1796, muore a Paliseul dove Verlaine giunge per i funerali, il 23. Con grande scandalo del paese, non smette di bere e torna a Parigi il 25, dopo aver firmato una procura generale per la liquidazione dell'eredità. Sua madre e la zia Rose Dehée gli propongono in matrimonio una cugina "di carattere energico".

Primi d'aprile: torna a Paliseul con la madre. Pare abbastanza disposto a sposare la "cugina di carattere energico" destinatagli dalla madre e dalla zia.

16 aprile: lettera di Hugo a Verlaine a proposito delle **"Fêtes galantes"**. In questo stesso mese il poeta lavora ai **"Vaincus"**, raccolta d'ispirazione socialista, il cui progetto si protrarrà e che dovrebbe, secondo le intenzioni dell'autore, fare da **pendant** alle **"Fêtes galantes"**.

Primi di giugno: Verlaine trascorre tre o quattro giorni a Fampoux.

Fine giugno: nel rendere visita all'amico Charles de Sivry, in rue Nicolet a Montmartre, Verlaine vi incontra la sorellastra di Sivry, Mathilde de Mauté de Fleurville, che gli parla dei suoi versi. La fanciulla gli fa una profonda impressione.

4 o 5 luglio: Verlaine, ubriaco fradicio, tenta di ammazzare la madre, che - il 6 dello stesso mese - fa venire in casa la sorella Rose, assai temuta da Paul.

10 luglio: due giorni dopo la partenza della zia, Verlaine tenta di nuovo di uccidere la madre. La "Bibliographie de la France" annuncia le **"Fêtes galantes"** edite da Lemerre.

11-12 luglio: Verlaine e la madre si recano a Fampoux, dal fratello di M.me Verlaine, Julien Dehée.

15 luglio: la madre di Verlaine fa ritorno a Parigi, sola.

18 luglio: lettera di una giovane ardennese, Victoire Bertrand, sull'ubriachezza e le violenze di Verlaine di cui la madre é stata vittima durante il soggiorno a Fampoux.

20 o 21 luglio: da Fampoux, il giorno che segue una notte di orge ad Arras, il poeta scrive a Charles de Sivry per chiedergli la mano della sorellastra.

25 luglio-2 agosto: soggiorno di Sivry a Fampoux. Risale a questa settimana la prima poesia della **"Bonne Chanson"**. Infatti Sivry era messaggero d'una risposta incoraggiante e ormai Verlaine é autorizzato a "fare la corte" alla ragazza.

Agosto-settembre: vacanze di Mathilde con la famiglia al castello di Bouelle, nelle vicinanze di Neufchatel-en-Bray. Verlaine lascia Fampoux il 7 o forse l'8 agosto per recarsi a Lécluse, dove trascorre quindici giorni in casa del cugino Dujardin. Lavora (?) a un dramma popolare: **"Les Forgerons"**, in collaborazione con l'amico Lepelletier, e intanto spedisce a Mathilde le poesie da II a VI della **"Bonne Chanson"**. Dal 23 agosto, data del ritorno a Parigi, fino alla fine di settembre, scriverà e invierà a Mathilde, in Normandia, le poesie da VII a XII del futuro volume.

Primi d'ottobre: Mathilde ritorna a Parigi. Verlaine e la madre si presentano in casa Mauté; la domanda di matrimonio di Paul viene accettata, ma non senza reticenza da parte di M. Mauté, padre di Mathilde. Verlaine é autorizzato a recarsi ogni sera in rue Nicolet. Non molto tempo dopo Mathilde assiste alle serate del martedì, in cui il poeta riceve in casa della madre, al 26 di rue Lécluse, i suoi migliori amici: Lepelletier, Coppée, Valade, Ricard, Sivry, i fratelli Cros, etc. Sono di questo periodo le poesie XIII, e da XV a XVIII della **"Bonne Chanson"**.

5 novembre: Verlaine annuncia a Lepelletier che sta per finire un'opera buffa, **"Vaucochard-et-fils 1^{er}"**, a cui lavora insieme a Lucien Viotti.

Nel 1870:

Il poeta scrive le otto ultime poesie della **"Bonne Chanson"**.

12 giugno: *achevé d'imprimer* della **"Bonne Chanson"**, che l'editore Lemerre rifiuta di far uscire durante le ostilità.

23-24 giugno: firma del contratto di matrimonio davanti a M^e Taupin, notaio a Clichy: regime comunitario, limitato ai beni acquisiti dopo il matrimonio. Verlaine porta una dote di 20.000 franchi; Mathilde una di 4206 franchi, più un titolo di rendita e alcuni mobili.

17 luglio: Banville, su "Le National", elogia calorosamente la **"Bonne Chanson"**.

19 luglio: Napoleone III dichiara guerra alla Prussia. Ha inizio la mobilitazione. (L'estrazione a sorte aveva esonerato il poeta dal servizio militare).

10 agosto: decreto per richiamare alle armi la classe 1844, quella di Verlaine.

11 agosto: fatte le pubblicazioni prima della proclamazione del decreto, il matrimonio di Verlaine, inizialmente fissato per il 29 giugno - ma già ritardato dal vaiolo contratto da Mathilde, e poi anche dagli eventi politici -, è celebrato infine nel municipio di Montmartre (XVIII^e arrondissement), e a Notre-Dame de Clignancour. I testimoni di Mathilde sono Paul Foucher, cognato di Hugo, e l'orientalista Sédillot; quelli di Verlaine, il poeta Léon Valade e il maggiore-medico Istace, vecchio amico di famiglia. Louise Michel, che era stata insegnante di Mathilde, vi assiste. Verlaine e la sposa si stabiliscono in rue du Cardinal Lemoine n. 2, in un appartamento che dà sul quai de la Tournelle. Riceveranno molti amici (i fratelli Cros, Régamey, Pelletan, Villers de l'Isle-Adam, Valade, il compositore Cabaner) e andranno spesso dai Burty, dove conosceranno Edmond de Goncour, Ernest d'Hervilly, Bracquemond.

25 agosto: Rimbaud scrive, al suo ex professore Georges Izambard, a proposito delle **"Fêtes galantes"**: *"E' assai strano, molto divertente; adorable, sul serio!"*.

4 settembre: proclamazione della Repubblica, che desta entusiasmo nella giovane coppia. Durante l'assedio Verlaine si arruola, e viene assegnato al 160° battaglione di fanteria della Guardia Nazionale, nella caserma della Rapée-Bercy. E' di guardia un giorno su due, e continua a frequentare il suo ufficio all'Hôtel de Ville, con uno stipendio di 2100 franchi all'anno. Tuttavia, durante le ore di guardia alle fortificazioni, riprende a bere e, fra non molto, incomincerà a maltrattare Mathilde.

29 novembre: nella battaglia di Hay muore Lucien Viotti.

5 dicembre: **"La Bonne Chanson"** viene annunciata nella "Bibliographie de la France". A causa della guerra, sarà messa in vendita soltanto nel 1872.

Nel 1871:

1° gennaio: bombardamento di Parigi.

Fine gennaio: armistizio, seguito (febbraio) dalla firma, a Versailles, dei preliminari di pace.

1° marzo: le truppe tedesche entrano a Parigi.

18 marzo: appello all'insurrezione da parte del Comitato centrale della Guardia Nazionale, che rifiuta di disarmare le sue truppe. Quello stesso giorno, al corteo funebre di Charles Hugo dalla gare d'Orléans al Père-Lachaise, Verlaine scandalizza Edmond de Goncour con i suoi "discorsi incendiari". Come la moglie, amica di Louise Michel, il poeta simpatizza per la Commune, dove molti esponenti sono amici suoi. Altri ne ha incontrati nel salotto di Nina de Callias (Rigault, Andrieu, Delescluze). Applaudiva all'esecuzione dei generali Lecomte e Clément Thomas. Lo assumono all'Ufficio-Stampa.

Marzo-maggio: durante la Commune, e nonostante l'ordine generale lanciato da Thiers, Verlaine continua a recarsi all'Hôtel de Ville.

22 maggio: panico improvviso di Verlaine, all'annuncio dell'arrivo dei versaillesi alla Porte-Maillot.

23 maggio: Verlaine lascia Mathilde attraversare da sola la città fino a Batignolles, nonostante la battaglia per le strade, per riaccompagnare a casa la madre (Mathilde non ha che diciassette anni, ed è incinta di quattro mesi).

24 maggio: Lepelletier ed Emile Richard trovano Verlaine in casa, rifugiato nel gabinetto. Probabile capriccio ancillare del poeta. Incendio dell'Hôtel de Ville. Noto coraggio di Mathilde, che anche il padre ed il fratello lasciano tornare da sola fino a rue du Cardinal Lemoine.

25 maggio: Mme Verlaine arriva da sola in casa del figlio.

Giugno: inquieto per le possibili delazioni, Verlaine parte per Fampoux con Mathilde. Alloggia in casa dello zio Julien Dehée, poi riparte per Lécluse. Charles de Sivry viene arrestato a Nérès-les-Bains; trasferito a Satory, verrà rilasciato soltanto a ottobre.

11 luglio: per decreto del Prefetto della Senna, Léon Say, Verlaine è destituito.

Agosto: ritorno a Parigi di Verlaine e moglie. Poiché il poeta teme d'essere denunciato dai vicini, accettano entrambi l'ospitalità in casa Mauté, al secondo piano di rue Nicolet n. 41.

Fine d'agosto o primi di settembre: prima lettera di Rimbaud a Verlaine. L'adolescente fa il nome del losco Bretagne, impiegato all'Ufficio delle Imposte di Fampoux. Nella lettera di Rimbaud vi sono parecchie poesie, ricopiate dal Delahaye.

Primi di settembre: seconda lettera di Rimbaud (“*petite crasse (...) moins gênant qu’un Zanetto*”). Risposta di Verlaine (“*Venite, cara grande anima, vi chiamano, vi aspettano (...)*”) che manda a Rimbaud anche un vaglia.

10 settembre: Rimbaud arriva in casa Mauté, in rue Nicolet. Il poeta Charles Cros é presente a quel primo pranzo.

25 settembre: Rimbaud abbandona i Mauté, scandalizzati dal suo atteggiamento. Va ad abitare in una stanza trovata per lui da Théodore de Banville, in rue de Buci. (in seguito sarà successivamente alloggiato da Charles Cros, dal compositore Cabaner in rue Racine, da Forain, etc.). Ben presto i due poeti si esibiscono in coppia; frequentano i pranzi dei “*Vilains Bonshommes*” e il club dell’Hôtel des Etrangers, all’angolo di rue Racine e di boulevard Saint Michel. Da questo momento in poi si fanno sempre più frequenti le ingiurie di Verlaine dirette a Mathilde, le percosse, le minacce di morte.

Fine ottobre: Verlaine butta giù dal letto Mathilde, perché una riflessione sulla “*indelicatezza*” di Rimbaud non gli é piaciuta.

30 ottobre: nasce il piccolo Georges, figlio del poeta. Verlaine era stato assente tutto il giorno. Seguono tre giorni di calma, durante i quali il poeta trascorre le serate accanto alla sposa.

4 novembre: Verlaine rientra ubriaco, si stende sul letto della moglie senza spogliarsi, e posa le scarpe infangate sopra li guanciaie.

15 novembre: fa un’altra violenta scenata alla moglie.

Fine dicembre: pranzo dei “*Vilains Bonshommes*”, al primo piano di uno spaccio di vini, all’angolo di rue Bonaparte e di place Saint Sulpice. Durante una lettura di poesie Rimbaud dà scandalo, e ferisce lievemente il fotografo Carjat. Verlaine fa un viaggio nelle Ardenne per ritirare una modesta somma, rimasta presso un notaio dopo la morte della zia Louise.

25 dicembre: trascorre il Natale a Paliseul, in casa della zia Julie Pérot. All’uscita dalla messa di mezzanotte, scrive al cognato Charles de Sivry una lettera pornografica a proposito di Bretagne.

Nel 1872:

Gennaio: **Fantin-Latour** dipinge il celebre “*Coin de table*” in cui figurano Verlaine e Rimbaud. Quest’ultimo alloggia con Forain in rue Campagne Première.

13 gennaio: in rue Nicolet Verlaine maltratta il figlio e tenta di strangolare la moglie. Intervento del suocero. Verlaine fugge di casa e si rifugia dalla madre, in rue Lécluse.

15 gennaio (?): ha inizio la procedura di separazione. Verlaine riceve una citazione, richiesta dal padre di Mathilde, che ha portato con sé a Périgueux la figlia e il nipotino Georges.

17 gennaio: di ritorno in rue Nicolet, Verlaine viene a sapere della partenza di Mathilde e del bambino. Ormai trascorrerà con Rimbaud, in rue Campagne Première, quasi tutte le notti (le “*notte d’Ercole*”) fino alla prima quindicina di marzo.

20 gennaio: Verlaine invia a Mathilde (rue Nicolet) una lettera in cui confessa e critica il proprio atteggiamento. Nonostante li perdono accordato da Mathilde, i Mauté utilizzano questa lettera davanti al tribunale.

Intorno al 15 marzo: Rimbaud torna a Charleville. Mathilde rientra da Périgueux. Verlaine, che per un certo tempo lavora al Lloyd belga, esce con lei la sera ma é assai occupato con Forain, “*la gattina bruna*”, che riceve le lettere di Rimbaud, “*la gattina bionda*”.

Altre lettere vengono ricevute dalla madre di Verlaine.

2 aprile: lettera di Verlaine a Rimbaud: “*Ma quando diavolo cominceremo il nostro calvario, - eh?*”. Si occupa del trasloco della stanza di rue Campagne Première, affittata fino all’8 del mese.

Maggio: Verlaine richiama Rimbaud a Parigi.

9 maggio: Verlaine tenta di dar fuoco ai capelli di Mathilde.

18 maggio: Rimbaud torna a Parigi. “*Punisce*” Verlaine ferendolo in vari punti con il coltello da tasca. All’inizio Rimbaud alloggia in rue Monsieur-le-Prince, poi in rue Victor Cousin.

Maggio-giugno: **Rimbaud** scrive molti versi, tra cui le “*Fêtes de la patience*”, e Verlaine la maggior parte delle “*Ariettes oubliées*”.

Giugno: Verlaine e Rimbaud si divertono duellando a coltellate.

Verlaine é ferito abbastanza seriamente a una coscia.

15 giugno: in casa della madre, in rue Lécluse, Verlaine insegue Mathilde intorno alla tavola della sala da pranzo, coltello alla mano. Poi la perseguita fino alla casa dei Mauté, dove viene disarmato e buttato fuori dal suocero.

7 luglio: Mathilde non si sente bene, Verlaine esce per andare a chiamare il dottor Cros. Ma vicino alla casa di quest'ultimo incontra Rimbaud. Parla con lui. Tuttavia, sembra che quella partenza fosse stata preparata. E' anche probabile che la madre di Verlaine, scontenta dei Mauté, l'avesse favorita e ad ogni modo è lei a fornire a Paul un pò di denaro. I due amici salgono, verso le 22, sul treno di Lille. Hanno i biglietti per Arras: apparentemente Verlaine pensa soltanto di recarsi a Fampoux. Però al buffet della stazione di Arras si mettono a fare (è uno scherzo che ogni tanto li diverte) discorsi provocanti; e vengono rispediti a Parigi dai gendarmi.

8 luglio: Verlaine e Rimbaud prendono l'espresso per Sedan alla gare de l'Est. Scendono a Charleville, rue Manivelle n. 11, in casa dell'amico Bretagne che li aiuta ad attraversare la frontiera belga.

9 luglio: alle tre del mattino arrivano alla frontiera su una carretta.

A piedi vanno a Bruxelles, passando da Walcour e da Charleroi.

Luglio: vagabondaggi attraverso il Belgio. A Bruxelles, dall'Hôtel Liégeois, Verlaine scrive alla moglie: "Mia povera Mathilde, non disperarti, non piangere; faccio un brutto sogno, un giorno tornerò". Nel cercare alcune carte richieste da Verlaine, Mathilde trova le lettere di Rimbaud.

21 luglio: dopo aver avvertito Verlaine del suo arrivo, Mathilde parte per Bruxelles con la madre, nella speranza di riconquistarsi il marito.

22 luglio: voluttà dell'incontro all'Hôtel Liégeois (cfr. "Birds in the night"). Verlaine accetta di riflettere fino alla sera. Ritrova in un giardino pubblico, non lontano dalla gare du Midi, Mathilde, che gli propone di partire insieme per la Nuova Caledonia dove vivono, deportati, parecchi loro amici della Commune. Il poeta sale sul treno con la moglie e la suocera, ma bruscamente le abbandona alla stazione di frontiera di Quiévrain, e la sera stessa scrive a Mathilde un biglietto crudele: "Miserabile fata carota, principessina sorcio (...) mi avete fatto di tutto, avete ucciso forse il cuore del mio amico; io raggiungo Rimbaud, se mi vuole ancora (...)".

Fine luglio-agosto: i due poeti rimangono a Bruxelles sei settimane. Un soggiorno che resta oscuro. Una nota di polizia segnala che "si sono visti i due amanti (...) praticare apertamente i loro amori". Rimbaud scrive nuove poesie, tra cui le "Fêtes de la faim", e Verlaine i "Paysages belges" delle "Romances sans paroles". Vanno insieme alla fiera di Saint Gilles (cfr.: "Tournez, tournez, bons chevaux de bois (...)").

Primi di settembre: Rimbaud e Verlaine costeggiano le bocche della Schelda attraversando Malines e Anversa.

7 settembre: si imbarcano a Ostenda, per Dover.

8 o 9 settembre: si stabiliscono a Londra per tre mesi, al 34-35 di Howland Street, Fitzroy Square, in uno stabile pericolante del Settecento. A Londra Verlaine ritrova Vermersch, Régamey, Andrieu e aderisce al Circolo degli Studi sociali fondato dal Lissagaray.

18 settembre: davanti al console generale di Francia a Londra, il poeta, nato a Metz, opta per la nazionalità francese.

2 ottobre: istanza di Mathilde al Tribunale della Senna.

4 ottobre: lettera di Verlaine a Victor Hugo per pregarlo di intervenire presso Mathilde: "L'abbandonato sono io (...)".

13 ottobre: ordinanza di non-conciliazione, che autorizza Mathilde a rimanere in casa dei genitori, e le affida la custodia del bambino.

Novembre: da Londra, Verlaine corrisponde col Lepelletier a proposito di Mathilde. Pensa di far stampare le "Romances sans paroles" a Londra, a cura di Vermersch alla cui rivista egli collabora.

Fine novembre: forse dietro consiglio della madre, forse perché stanco della "vierge folle" Rimbaud decide di lasciare Londra. Va a Parigi, e più tardi, il 20 dicembre, ritorna a Charleville. Verlaine non riesce a sopportare la solitudine.

Dicembre: ammalatosi, il poeta chiama telegraficamente la madre e la moglie.

Nel 1873:

Primi di gennaio: giunge a Londra Elisa Verlaine, accompagnata da una cugina del poeta (Lise o Victorine Dehée?) forse quella cui, a Paliseul, si era cercato di far sposare

Paul. Due giorni dopo, ritorno di Rimbaud, chiamato dalla madre di Verlaine, e da lei munito d'un mandato di 50 franchi.

Primi di febbraio: partenza di Elisa Verlaine. Rimbaud resta a Londra con Paul. Ristabilito, Verlaine scrive nuove poesie per le **“Romances sans paroles”**.

4 aprile: da Newhaven, dove li preoccupa la notizia che gli ex comunardi sono sempre ricercati dalla polizia, Verlaine e Rimbaud raggiungono Dover e s'imbarcano per Ostenda a bordo della 'Comtesse de Fiandre' (cfr. **“Beams”**).

Primi di aprile: sono a Namur, dove Verlaine, ammalato d'una sorta **“di attacco cerebrale (...)** crede di morire”. Riceve da Mathilde un messaggio, che gli intima di “non assediare più con le sue lettere”; e chiede al canonico Lambin e all'abate Delogne d'intervenire presso di lei.

11 aprile: Rimbaud giunge solo a Roche.

Aprile-maggio: Verlaine trascorre all'incirca sei settimane a Jéhonville, nel Lussemburgo belga, in casa della zia Evrard. Promette al curato di Jéhonville di rientrare in seno alla Chiesa.

16 e 25 maggio: da Jéhonville Verlaine scrive a Edmond Lepelletier e gli parla del **“sistema”** che intravede: va sognando poemi sulla **“malizia delle cose”, “da cui l'uomo sarà completamente bandito”**.

18 maggio: lettera scabrosa a Rimbaud. Il 12 luglio sarà requisita dalla polizia nel portafoglio del destinatario.

19 maggio: Verlaine spedisce a Lepelletier **“Gustave”**, il manoscritto delle **“Romances sans paroles”**, e gli comunica la sua intenzione di dedicare l'opera a Rimbaud, **“perché questi versi sono stati fatti quando lui era con me, e mi aveva spinto molto a farli”**.

25 maggio: Verlaine incontra Rimbaud a Bruxelles, parte con lui per Liegi e Anversa.

26 maggio: i due amici si imbarcano ad Anversa, per Londra.

27 maggio: dopo una traversata di quindici ore, **“inouïe de beauté”**, Verlaine e Rimbaud si stabiliscono in Great College Street n. 8, Camden Town, N.W., dietro King's Cross.

Giugno: i due poeti assistono alle rappresentazioni francesi di Desclée e vedono la *troupe* dell'Alcazar di Bruxelles che recita Offenbach al St. James Theater. Verlaine rinuncia alle sue prevenzioni contro Dumas figlio. I due amici fanno lunghe passeggiate nella periferia nord-ovest di Londra. Frequentano entrambi la biblioteca del British Museum e leggono le poesie della **Desbordes-Valmore**. Poiché Rimbaud ricusa qualsiasi lavoro redditizio, Verlaine dà qualche lezione di francese. Difficoltà finanziarie e dispute si vanno moltiplicando.

3 luglio: dopo una scenata violenta, Verlaine esprime il desiderio di riprendere la vita coniugale e si imbarca per il Belgio, nonostante gli sforzi di Rimbaud per trattenerlo. Rimasto senza un centesimo, Rimbaud è costretto per sopravvivere a vendere gli stracci di Verlaine. In mare, Paul scrive a Rimbaud una lettera in cui lo minaccia di suicidarsi.

4 luglio: dall'Hôtel Liégeois, a Bruxelles, Verlaine scrive alla propria madre, a quella di Rimbaud, a Mathilde, e rinnova le minacce di suicidio. Lettera, umile e disperata, di Rimbaud a Verlaine (**“Ritorna, ritorna, amico mio, caro, unico amico (...)**”).

5 luglio: la madre di Verlaine accorre a Bruxelles.

6 luglio: Verlaine scrive a Lepelletier raccomandandogli di aver cura delle **“Romances sans paroles”**. Conferma la propria decisione di suicidarsi. Lettera di Mme Rimbaud a Verlaine, in cui lo scongiura di rinunciare al suo progetto di suicidio.

7 luglio: Verlaine scrive all'affittacamere di Londra, lasciandole intravedere la possibilità di un prossimo ritorno. Un'altra lettera di Rimbaud, dal tono completamente mutato.

8 luglio: telegramma di Verlaine a Rimbaud: **“Volontario Spagna. Vieni qui. Hôtel Liégeois”**. La sera, Rimbaud giunge a Bruxelles. Vanno entrambi all'Hôtel de Courrai, 1, rue des Brasseurs presso la Grand Place, con la madre di Verlaine.

9 luglio: frequenti libagioni e dispute dei due poeti. Rimbaud esprime l'intenzione di abbandonare Verlaine, e di ripartire da solo per Charleville o Parigi.

10 luglio: alzatosi presto, Verlaine acquista un revolver nel Passage Saint Hubert. Torna ubriaco e lo mostra a Rimbaud dicendo: **“E' per voi, per me, per tutti quanti”**. Rimbaud insiste nel voler partire e chiede a Mme Verlaine i soldi per acquistare il biglietto fino a Parigi. In presenza della madre, Verlaine tira due colpi di pistola a Rimbaud e lo ferisce lievemente al polso. Subito dopo ha una violenta crisi di

disperazione. I due poeti e la madre di Verlaine si recano insieme all'ospedale Saint Jean per far medicare Rimbaud. Intorno alle ore 19 Verlaine e la madre accompagnano Rimbaud alla stazione. Verlaine ha un gesto minaccioso (mette la mano in tasca, dove c'è ancora la pistola) e Rimbaud, spaventato, corre a rifugiarsi presso un poliziotto. Verlaine viene incarcerato a L'Amigo.

11 luglio: Verlaine viene trasferito, in furgone cellulare, alla prigione dei Petits Carmes, dove subisce il primo interrogatorio. Scrive, ai Petit Carmes, almeno diciannove poesie in tre mesi. Fra l'altro, "**Crimen Amoris**" e alcuni fra i più bei *poèmes* di "**Sagesse**" ("*Le ciel est., par dessus le toit...*", "*Gaspard Hauser...*").

15 luglio: esame medico-legale, pesantemente sfavorevole a Verlaine.

18 luglio: interrogatorio di Verlaine e di Rimbaud. Quest'ultimo discolpa l'amico.

19 luglio: probabilmente d'accordo con il difensore di Verlaine, Me Nélis, Rimbaud rinuncia a qualsiasi azione giudiziaria.

20 luglio: ancora una lettera di Verlaine a Victor Hugo, per chiedergli d'intervenire in suo favore presso Mathilde. **Rimbaud** ritorna a Charleville, e poi a Roche, profondamente angosciato. Rifugiatosi in soffitta, è là che scrive e porta a termine "**Une saison en enfer**".

26 luglio: risposta di Hugo e lettera di ringraziamento di Verlaine. In seguito alla lettera del celebre scrittore, Paul sarà messo alla *pistole* degli indiziati.

Luglio-agosto: Verlaine riceve regolarmente le visite della madre, che si è sistemata alla Chaussée de Wavre, sobborgo d'Ixelles. Si preoccupa già dell'invio ai giornali e alle riviste letterarie delle "**Romances sans paroles**".

8 agosto: è condannato a due anni di prigione e 200 franchi di multa dal tribunale correzionale di Bruxelles. Fa appello.

12 agosto: la corte d'appello conferma il giudizio dell'8 agosto.

Primi di settembre: Verlaine viene trasferito in furgone cellulare alla prigione di Mons. Ben presto vi riceve le visite del cappellano, don Eugène Descamps, al quale hanno già scritto, probabilmente, alcuni sacerdoti di Namur e di Paliseul, amici della famiglia del poeta. In prigione, Verlaine monda il caffè, legge, studia l'inglese (letture di **Shakespeare**) e lo spagnolo, abbandonato da dieci anni.

Ottobre: Pubblicazione, presso J. Poot, a Bruxelles, di "**Une saison en enfer**" di **Rimbaud**. Verlaine narra a Lepelletier i suoi numerosi progetti letterari, di teatro e di poesia.

Novembre: in prigione, Verlaine scrive alcuni "*Cantici a Maria e preghiere della Chiesa primitiva...*" seguendo il "**Sistema**" (lettera a Lepelletier del 24 novembre 1873). Intanto, a Sens, ha inizio la stampa delle "**Romances sans paroles**" presso Maurice l'Hermite, stampatore del giornale repubblicano "Le Peuple souverain", al quale collabora Lepelletier. Quest'ultimo spedisce al poeta le prime bozze delle "**Romances sans paroles**". Verlaine riceve le visite della madre, che s'incarica di trasmettere le lettere clandestine a Lepelletier.

Inverno 1873-1874: periodo di depressione per Verlaine, che scrive soltanto qualche "*vieux Coppée*"; fra l'altro traduce un racconto di Dickens, per lottare contro la noia. Rimbaud a Parigi, fa la conoscenza di Germain Nouveau e parte con lui per l'Inghilterra.

Nel 1874:

Marzo: Verlaine passa dalla cella 252 alla *pistole* 112, e vi rimarrà fino al 16 gennaio 1875.

27 marzo: il poeta riceve le prime copie delle "**Romances sans paroles**" speditegli da Lepelletier.

16 aprile: articolo di Blémont sulle "**Romances sans paroles**", su "Le Rappel": "*E ancora musica*".

Aprile: Verlaine scrive "**L'Art poétique**", forse come risposta al citato giudizio di Blémont.

24 aprile: sentenza del Tribunale della Senna che decide la separazione tra Verlaine e la moglie, affidando a Mathilde la custodia del bambino. Verlaine viene condannato a versare una pensione alimentare di 100 franchi al mese, che peraltro non pagherà mai.

Primi di maggio: il direttore della prigione comunica la sentenza al poeta. Due ore dopo Verlaine fa chiamare il cappellano e gli chiede un catechismo. Legge il "**Cathéchisme de persévérance**" di Monsignor Gaume, dove le pagine sulla

Eucaristia lo infiammano.

Giugno: dopo una notte di meditazione, Verlaine annuncia al cappellano la propria conversione.

Agosto: confessione e comunione del prigioniero.

8 settembre: Verlaine spedisce a Lepelletier la serie di sonetti "*Jésus m'a dit...*" e il prologo di "**Parallèlement**", insieme a varie altre poesie. La lettera termina con una violenta diatriba contro Mathilde e i Mauté.

Autunno-inverno: molte letture: **Shakespeare**, "*Fabiola*" del **Cardinale Wiseman**, **Joseph De Maistre** e **Auguste Nicolas** la cui influenza è evidente nel "**Voyage en France par un français**", e nei *poèmes* d'ispirazione politica di "**Sagesse**".

Nel 1875:

6 gennaio: sentenza che conferma la separazione degli sposi, stabilita il 24 aprile 1874.

16 gennaio: Verlaine esce di prigione. Espulso dal Belgio, è riportato alla frontiera. Sua madre lo accompagna a Fampoux, dove abita la famiglia Dehée che li ospita entrambi, senza troppo entusiasmo. (Nota sul registro del direttore della prigione: "Carattere: debole. Miglioramento: probabile").

Febbraio: infruttuoso tentativo di riconciliazione con Mathilde. Verlaine fa un ritiro di alcuni giorni alla Trappa di Chimay (Belgio). Delahaye gli comunica che Rimbaud è precettore a Stoccarda. Scrive a Rimbaud: "**Amiamoci in Gesù (...)**", e parte per Stoccarda. Arthur gli fa leggere il manoscritto delle "**Illuminations**", forse lo incarica di spedirlo a Germain Nouveau, a Bruxelles. I tentativi di Verlaine per convertire Rimbaud si concludono con una violenta disputa sulle rive del Neckar, del resto troppo drammatizzata dal Delahaye. Verlaine lascia Stoccarda dopo due giorni e mezzo. Forse reca con sé il manoscritto delle "**Illuminations**", che Nouveau riceverà nel mese di marzo.

20 marzo: Verlaine giunge a Londra, e va ad abitare al 10 di London Street, Fitzroy Square, a quattro passi dal vecchio domicilio di Howland Street; sollecita un impiego "alla pari" in un'agenzia.

31 marzo: parte per Stickney, paesino di 800 abitanti, nel Lincolnshire, presso Boston, e a duecento chilometri a nord di Londra. Insegna francese e disegno nella Grammar School diretta da Andrews, con il quale scambia lezioni di latino e greco contro lezioni di inglese. Simpatizza con il pastore Coltman e dà qualche lezione privata. Fa amicizia anche con alcuni preti cattolici di Boston. A Stickney, Verlaine, sensibile alla bellezza degli inni anglicani, scrive parecchie poesie di "**Sagesse**" e di "**Amour**".

Aprile: Verlaine medita un vasto poema religioso che non scriverà mai: "*Le Rosaire*", e lavora ad alcuni "*cantici spirituali*".

29 aprile: chiede a Delahaye notizie di Rimbaud.

Dal 7 maggio alla fine di ottobre: il poeta spedisce al Delahaye, a gruppi di cento versi ciascuno, i *poèmes* di "**Cellulairement**", raccolta che pensa di far stampare a Charleville e che invece presto frazionerà.

Giugno o luglio: a King's Cross, a Londra, Verlaine incontra Germain Nouveau, e diventano amici. Verlaine contribuisce a ricondurre il Nouveau alla fede.

Agosto-settembre: passa le vacanze con la madre, al n. 2 dell'Impasse d'Elbronne, ad Arras. Acquista le opere di santa Teresa d'Avila e di san Tommaso d'Aquino.

13 settembre: ritorno a Stickney. Rifiuta a Rimbaud il sussidio che gli era stato chiesto. Letture: **Tennyson**, il "*Pilgrim's Progress*" del **Bunyan**, "*il vicario di Wakefield*" di **Goldsmith**, **Poe**, **Longfellow**, etc.

Settembre: Coppée e Anatole France bocciano i versi spediti da Verlaine a Blémont per il terzo volume del "Parnasse contemporain" (Giudizio di A. France: "*No: l'autore è un indegno, e i versi sono i peggiori che io abbia mai visto*". Anche "*L'Après-midi d'un faune*" di **Mallarmé** viene rifiutato.). Verlaine tenta invano di guadagnare qualcosa vendendo in Inghilterra i vini del suo amico Irénée Decroix, di Arras.

Ottobre-novembre: Verlaine cerca di dare lezioni a Boston e pensa di abbandonare Stickney, dove Andrews si sforza di trattenerlo.

27 novembre: lettera di Verlaine a Delahaye, in cui gli annuncia che non leggerà più, da quel momento in poi, le lettere di Rimbaud.

12 dicembre: ultima lettera di Verlaine a Rimbaud.

Fine dicembre: trascorre in Francia le vacanze di Natale. Medita di far venire a Boston l'amico Germain Nouveau, per fargli decorare la cappella di padre Sabela.

Nel 1876:

Primi di gennaio: ritorno del poeta a Stickney, dove lo raggiunge la madre.

Fine marzo, primi di aprile: Verlaine lascia Stickney per Boston. Dapprima alloggia in un albergo (Whale Inn), al 48 di Main Ridge, poi presso gli amici Souden, conosciuti a Stickney. Ma riesce a trovare tre alunni soltanto.

10 giugno: Rimbaud si arruola nell'esercito olandese e parte per Giava.

Giugno-luglio: probabile soggiorno a Londra, alla ricerca di un impiego stabile.

23 luglio: Rimbaud giunge a Batavia, ma presto è disertore.

Luglio-agosto: vacanze di Verlaine con la madre, ad Arras.

Settembre: è professore al Collegio Saint Aloysius, diretto da Remington a Bournemouth, sulla costa sud dell'Inghilterra. Vi trova grandi problemi di disciplina. Scrive a Bournemouth qualche poesia di "**Sagesse**" ("*L'échelonnement des haies...*") e di "**Amour**", e comincia a smembrare "**Cellulairement**", di cui soltanto una decina di poesie passeranno a "**Sagesse**".

Dicembre: spedisce alcuni versi a Victor Hugo.

24 dicembre: risposta di Hugo: "*I vostri versi sono semplicemente superbi*".

Fine dicembre: rapido viaggio di Verlaine in Francia. Alloggia a Parigi al 12 di rue de Lyon, presso l'amico Istace, dove quest'ultimo dirige un café-concert.

Nel 1877:

Metà gennaio: ritorna a Bournemouth. Viene ferito alla fronte, da una pietra che un allievo aveva nascosto in una palla di neve.

Aprile: è probabile che a Pasqua abbandoni Bournemouth.

Maggio o giugno: incontro col figlio.

Giugno: di passaggio a Parigi, dall'amico Istace.

Luglio: Verlaine ritorna ancora una volta a Bournemouth, per sorvegliare gli alunni rimasti durante le vacanze e ottenere un certificato da Remington.

Settembre: **Germain Nouveau** trascorre alcuni giorni in casa della madre di Verlaine, ad Arras. I due poeti visitano la casa natale di Saint Benoît Labre ad Amettes.

Metà settembre: a Parigi, Verlaine incontra Delahaye che da poco ha lasciato l'istituto di Notre Dame de Rethel. Il poeta viene assunto al posto lasciato vacante dall'amico. Rimbaud fa ritorno a Charleville.

Ottobre: Verlaine è professore a Rethel. Insegna francese, inglese e storia nella sezione senza latino, con trenta ore di lezione alla settimana. Qui stringe amicizia con l'allievo Lucien Létinois. A Rethel, completa il manoscritto di "**Sagesse**" e forse lavora anche al "**Voyage en France par un français**". Presto il poeta riprende l'abitudine di frequentare i "café", e il suo direttore è costretto ad affidargli soltanto le lezioni del mattino.

Nel 1878:

Pasqua: ad Arras, Verlaine assiste al matrimonio dell'amico Irénée Decroix. Si nota la sua aria cupa.

Estate: il poeta visita l'Esposizione universale. Viene ricevuto due volte in casa dei Mauté (rue Nicolet) e vede il figlio Georges, ammalato. (Mathilde, alla quale Verlaine ha inviato il manoscritto di "**Sagesse**" non è presente).

Agosto-settembre: nuove vacanze del poeta presso la madre, ad Arras. Scrive a, e riceve lettere da, Charles de Sivry, intorno al soggetto della loro comune operetta: "*La tentation de Saint Antoine*". Sivry gli dà notizie del figlio.

Settembre: Verlaine, che vorrebbe riconciliarsi con la moglie, scrive: "*Ecoutez la chanson bien douce...*". Tuttavia, tratta questa poesia con un certo disprezzo.

Ottobre: presunto incontro tra Verlaine e Rimbaud che, prima di raggiungere l'Italia a piedi e di imbarcarsi ad Alessandria per Cipro, si trova a Roche, nella proprietà materna, a meno di venti chilometri da Rethel.

Nel 1879:

1° giugno: morte del Principe Imperiale, divulgata in Francia verso il 20. Verlaine saluta l'evento con un *poème* che troverà posto in "**Sagesse**", e in cui si affermano le sue recenti convinzioni monarchiche.

Luglio: Létinois non ottiene il diploma di studio. Verlaine abbandona Notre Dame de Rethel, dove gli si è lasciato intendere che il suo contratto non sarebbe stato rinnovato. Delahaye confida a M. Mauté gli sforzi e la buona condotta del poeta, e tenta senza successo di giungere a una riconciliazione. Privato del figlio, sempre più Verlaine

riversa su **Lucien Léinois** i propri sentimenti paterni, il che non esclude un sentimento più torbido, contro il quale sembra che Verlaine abbia lottato lungamente e vittoriosamente.

Fine agosto: Verlaine giunge in Inghilterra insieme a Lucien Léinois, che sistema in sua vece a Stickney. Quanto a lui, si reca a Lymington, porticciolo posto di fronte all'isola di Wight, ad insegnare il francese nella Solent Collegiate School diretta da William Murdoch.

24 dicembre: a Londra, Léinois, innamorato di una ragazza di Boston (?), confessa al poeta il suo "peccato". Panico di Verlaine, che manda il "figlio" a confessarsi senza tardare (cfr. "**Amour**", "**Lucien Léinois**", VIII).

Fine dicembre: Verlaine e Lucien Léinois ritornano in Francia.

Nel 1880:

Gennaio-febbraio: soggiorno della madre di Verlaine ad Arras, e poi in casa del Léinois a Coulommès.

Primi di febbraio: Verlaine apprende la morte, a Jéhonville, della zia Julie Evrard, sorella di suo padre.

Primi di marzo: Verlaine e Lucien si stabiliscono nella fattoria di Juniville (a sud di Reims) che il poeta ha acquistato per 30.000 franchi, per Lucien. I genitori di Léinois li raggiungono.

18 marzo: Verlaine dichiara il suo cambiamento di domicilio alla gendarmeria di Juniville. Germain Nouveau, Istace e Lepelletier sono i soli a conoscere il nuovo indirizzo. I Dehée gli rispediscono la posta.

29 giugno: espulsione dei Gesuiti. L'avvenimento ispira una poesia che farà parte di "**Sagesse**".

Estate: soggiorno a Juniville della madre di Verlaine. Vi si reca anche Germain Nouveau.

Fine luglio: viaggio di Verlaine a Parigi. Scrive una *Prefazione* a "**Sagesse**" e presenta il manoscritto a Victor Palmé, direttore della Société Générale de Librairie Catholique, 76, rue des Saints-Pères. L'opera verrà stampata a spese dell'autore. Delahaye persuade Palmé a pubblicare un annuncio, redatto dallo stesso Verlaine.

21 settembre: Verlaine riceve a Juniville le seconde bozze di "**Sagesse**", stampato presso Hérissey a Evreux.

Autunno: Verlaine è sorvegliatore generale in un collegio di Reims, dove Lucien Léinois, che è stato arruolato per un anno, fa il servizio militare nell'artiglieria. (il poeta ha versato i 1500 franchi richiesti per la ferma limitata).

Primi di dicembre: "**Sagesse**", con data 1881, esce presso Palmé.

Nel 1881:

8 gennaio: Verlaine ringrazia Jules Claretie per l'articolo su "**Sagesse**" apparso ne "Le Temps". Insiste sulla serietà e la profondità della propria fede. A Reims, compone parecchi sonetti satirici contro la III^a Repubblica con l'intento di riunirli in un opuscolo. Propone poi il "**Voyage en France par un français**", di ispirazione non diversa, alla "Revue du monde catholique", che lo rifiuta con la menzione: "*Lontano dallo spirito della rivista*".

Autunno: terminato il servizio militare, Lucien Léinois fa ritorno a Juniville.

1882

Inizio: Verlaine liquida la fattoria di Juniville. Ne ricava all'incirca 15.000 franchi. I Léinois si rifugiano in Belgio.

1° luglio (al più tardi): ritorno di Verlaine a Parigi, dove riannoda i rapporti con i suoi vecchi amici.

25 luglio: dopo un'interruzione di dieci anni, Verlaine riprende la vita letteraria dando alcuni scritti a "Paris-Mercure", rivista diretta dal suo futuro editore, Léon Vanier.

Metà agosto: va ad alloggiare all'Hôtel du Commerce, 5, rue de Parchamps, a Boulogne-sur-Seine, dove Lucien Léinois ha trovato un posto di sorvegliante (che terrà solo per alcune settimane) all'istituto Esnault, 54, rue d'Aguesseau. Il 16, Verlaine scrive al Prefetto della Senna, Charles Floquet, per sollecitare la propria reintegrazione in quegli uffici. Prega Lepelletier d'intervenire presso il Floquet. Infatti, il 23 Lepelletier raccomanda l'amico al Prefetto.

17 settembre: attestato in favore di Verlaine del suo primo caposervizio, P. Guy.

21 settembre: lettera di Verlaine al capo dell'Ufficio del Personale della Prefettura della

Senna, cui acclude il proprio curriculum.

10 ottobre: raccomandazione in favore di Verlaine di J. Cusset, consigliere municipale, che undici anni prima era stato destituito contemporaneamente al poeta.

31 ottobre: Charles Floquet lascia la Prefettura della Senna. Il segretario generale della Prefettura chiede al procuratore generale presso la Corte d'Appello di Bruxelles informazioni su Verlaine.

10 novembre: pubblicato in "Paris Moderne", "**L'Art poétique**" attira l'attenzione di Charles Morice, che dedica a Verlaine, nella "Nouvelle Rive Gauche" del 1°-8 dicembre, un articolo severo, che contribuirà però a far uscire dall'ombra, finalmente, il nome del poeta.

18 novembre: da non molto Verlaine si è stabilito a Parigi con la madre, al 17 di rue de la Roquette. Per breve tempo ha sostituito Lucien Létinois all'istituto Esnault di Boulogne, che il giovane ha abbandonato per un impiego nell'industria, a Ivry dove sono andati ad abitare i suoi genitori, al 14 di rue de Paris.

28 novembre: il procuratore generale presso la Corte di Bruxelles risponde alla domanda della Prefettura della Senna, con una lettera che riassume il giudizio del 1873 e il rapporto medico-legale.

30 novembre: il borgomastro de Jéhonville fornisce un'attestazione della "onorevolissima" condotta di Verlaine.

15-22 dicembre: "La Nouvelle Rive Gauche" pubblica una "**Lettre à M. Karl Mohr**", in cui Verlaine risponde all'articolo di Charles Morice sull' "**Art poétique**". Ben presto il poeta collaborerà alla rivista, e Charles Morice sarà uno dei suoi più calorosi ammiratori.

Nel 1883:

3 aprile: Lucien Létinois, colpito da febbre tifoide, viene trasportato all'ospedale della Pitié.

7 aprile: Lucien Létinois muore, alle otto del mattino, alla Pitié (a quel tempo, sul sito dell'attuale moschea). Verlaine seguirà il "**blanc convoi**" fino al cimitero d'Ivry, dove ha acquistato una concessione di cinque anni.

26 maggio: "Le Chat Noir" di Rodolphe Salis pubblica parecchie poesie di Verlaine, fra cui "**Langueur**" che, malgrado il chiaro intento parodistico, apparirà invece come l'ars poetica del Decadentismo.

30 luglio: presso M^e Sabot, notaio a Batignolles, la madre di Verlaine acquista dai Létinois, per 3500 franchi, la loro piccola proprietà abbandonata di Malval, a Coulommès. I Létinois continuano ad abitare ad Ivry, in rue de Paris n. 14.

24 agosto: inizia la pubblicazione, nel "Lutèce", dei "**Poètes maudits**" ("**Tristan Corbière**"). Queste monografie critiche contribuiscono, insieme all' "**Art poétique**" e a "**Langueur**", alla gloria nascente del poeta.

Settembre: Verlaine e la madre vanno ad abitare nella fattoria di Malval. A Coulommès, il poeta non tarda a condurre una vita scandalosa, spesso vagabonda. Di nuovo si abbandona all'ubriachezza e si circonda di inquietanti "**galopins aux yeux de tribade**", che a volte fa venire addirittura da Parigi. Spende follemente, e una volta viene derubato e bastonato.

Nel 1884:

Primavera: Verlaine corrisponde attivamente con l'editore Vanier, e lo incarica di smaltire una cinquantina di copie delle "**Romances sans paroles**", su cui Vanier applicherà il proprio nome. Il libraio del quai Saint Michel sta infatti meditando di diventare l'editore del poeta.

17 aprile: atto notarile davanti a M^e Chartier, con studio in Attigny, mediante il quale Elisa Verlaine, madre del poeta, fa donazione al figlio della casa di Coulommès, con clausola d'insequestrabilità.

19 aprile: "La Bibliographie de la France" annuncia i "**Poètes maudits**", il primo volume di prose pubblicato da Verlaine e la prima delle sue opere edita dal Vanier.

1°-15 maggio: "**Crimen Amoris**", che ora Verlaine giudica non buono e "**malcristiano**", esce nella "Libre Revue".

Settembre: Verlaine si rivolge inutilmente all'arcivescovado di Parigi, per tentare di recuperare i 1500 franchi che gli deve, fin dal tempo di Coulommès, un ex vicario di Saint Gervais, l'abate Salard.

30 novembre: é terminata la stampa di **“Jadis et Naguère”** (ed. Vanier).

21-28 dicembre: Verlaine pubblica in “Lutèce” la **“Dernière Fête galante”**, che introdurrà in **“Parallèlement”** e dove schernisce, parodiandolo, l’apporto essenziale della sua arte. Un rifiuto che negli anni seguenti si andrà accentuando.

Nel 1885:

Gennaio: per sfuggire alla brutalità del figlio, Elisa Verlaine cerca rifugio presso i negozianti suoi vicini, i Dave.

9 febbraio: giudizio di divorzio, che condanna il poeta a versare alla moglie una pensione alimentare di 1200 franchi. Viaggio-lampo di Verlaine a Parigi. Alloggia in rue d’Amsterdam, nella locanda inglese Fox Austin’s Hôtel.

11 febbraio: ritorno a Coulommès. Completamente ubriaco, Verlaine fa irruzione in casa dei Dave e tenta di strangolare la madre. Dave interviene. Verlaine sporge denuncia contro di lui davanti al tribunale di Vouziers. Allora il vicino denuncia la condotta del poeta nei confronti della madre.

8 marzo: Verlaine vende la casa di Malval a Coulommès, per 2200 franchi, é poco più della metà del prezzo pagato dalla madre.

24 marzo: il tribunale di Vouziers condanna il poeta a un mese di prigione e 500 franchi di ammenda per maltrattamenti e minacce di morte alla madre.

13 maggio: é rilasciato. Si ritrova solo e senza la minima risorsa. Nuovi vagabondaggi sulle strade delle Ardenne.

18 maggio: va a Parigi, ma dopo pochi giorni riparte col treno per Attigny; di lì, a piedi fino a Juniville per tentare di ottenere dal notaio del paesino, Me^e Carette, un anticipo sulla somma che gli é ancora dovuta dopo la vendita della fattoria dei Létinois nel 1882. Forse, in questo momento, cerca soccorso e rifugio presso don J.B. Dewez, curato di Corbion e suo vecchio compagno d’infanzia.

1° giugno: giorno dei funerali di Victor Hugo. Verlaine si trova nei dintorni di Juniville.

13 giugno (o un pò prima): Verlaine si stabilisce all’Hôtel du Midi, 6 della cour Saint François, un vicolo cieco all’altezza del 5 di rue Moreau, accanto alla ferrovia di Vincennes, dove (probabilmente a settembre) lo raggiungerà la madre. I Verlaine sono press’a poco rovinati, poiché del primitivo patrimonio (di 400.000 franchi-oro) non restano che 20.000 franchi.

9 luglio: lettera di Banville a Verlaine a proposito di **“Jadis et Naguère”**: *“Talvolta, forse, voi rasentate tanto da vicino la riva della poesia di rischiare di cadere nella musica (...)”*.

Settembre: Verlaine soffre di un idrartro al ginocchio sinistro che lo inchioda sul letto. E’ curato dal dottor Julien, che sarà per sempre suo amico.

Novembre-dicembre: pubblicazione delle prime biografie degli **“Hommes d’aujourd’hui”**, fra cui **“Paul Verlaine”** e **“Leconte de Lisle”**.

Nel 1886:

8 gennaio: Edouard Dujardin pubblica il numero della “Revue wagnerienne” che contiene il **“Parsifal”** di Verlaine e nove altri sonetti alla gloria di Wagner.

21 gennaio: alla cour Saint François muore la madre del poeta. Sarà vegliata e accompagnata al cimitero da Louis Le Cardonnel: Verlaine, inchiodato al letto dall’idrartro, vede scendere la bara dal primo piano attraverso la finestra. E’ Mathilde che riceve le condoglianze; poco dopo, sposerà in seconde nozze un imprenditore edile, Delporte.

25 gennaio: i Mauté fanno mettere i sigilli alla camera della madre di Verlaine. Il poeta consegna al giudice di pace del XII^e arrondissement il pacco di 20.000 franchi (in titoli) nascosti sotto il materasso della defunta. Dopo il funerale, gli rimarranno in tutto 800 franchi.

Febbraio: morte della zia Rose Dehée, sorella di Elisa, che lascia a Verlaine 2400 franchi, 900 dei quali vanno subito tra le mani di un notaio ad Aurillac e di un avvocato ad Arras, poiché la successione é gravata da un debito pesante.

Febbraio-maggio: legame di Verlaine, alla cour Saint François, con una prostituta (la **“Princesse Roukine”** di **“Parallèlement”**).

Aprile o maggio: Verlaine fa la conoscenza del giovane disegnatore **Cazals**, che in seguito gli ispirerà un’amicizia appassionata.

Giugno: morte di Luigi II di Baviera, a Stranberg. Il sonetto votivo di Verlaine, che farà

parte di **“Amour”**, esce l'8 luglio nella “Revue wagnerienne” e il 31 su “Le Décadent”.
Primi di luglio: il poeta soffre di ulcere alle gambe, e ne soffrirà fino alla fine della sua vita.

22 luglio: entra all'ospedale Tenon, sala Seymour, letto 21.

2 settembre: esce da Tenon e ritorna al tugurio della cour Saint François.

18 settembre: Moréas pubblica nel supplemento letterario del “Figaro” il famoso manifesto del Simbolismo.

Ottobre: Mathilde si sposa con Bienvenu-Auguste Delporte, al municipio del XVIII^e arrondissement. Il risentimento che questo matrimonio suscita in Verlaine é espresso nelle lettere ai suoi vari corrispondenti.

Novembre: escono le **“Mémoires d'un veuf”**.

5 novembre: entra all'ospedale Broussais, sala Follin, letto 6. Viene curato dal dottor Nélaton per un'anchilosi totale del ginocchio sinistro, e ulcere aperte, di origine sifilitica. Violenta disperazione di Verlaine.

21 novembre: scrive a Mallarmé per chiedergli notizie del figlio Georges, allievo in quel periodo del collegio Rollin. Tornerà a scrivergli per lo stesso motivo il 28 aprile 1887.

Nel 1887:

26 gennaio: primo biglietto di Verlaine a Cazals. Nei due anni che seguono, l'amicizia del poeta per il giovane pittore si farà esigente e gelosa ma, dato l'atteggiamento di Cazals, resterà platonica.

13 marzo: Verlaine esce da Broussais e torna in rue Moreau dove trova rifugio, sembra, presso un nuovo affittacamere. Va a pranzare dalla “mère Allermoz”, al n. 8 di rue Moreau.

19 aprile: lascia la cour Saint François per entrare all'ospedale Cochin, sala Boyer, letto 13, **“nell'indigenza più assoluta”**. Considera l'eventualità del suicidio.

Fine aprile: dà inizio a **“Bonheur”**. Cazals e M. du Plessys traslocano i suoi oggetti personali in casa di Edmond Thomas.

16 maggio: lascia Cochin per l'ospizio di Vincennes, a Saint Maurice, dove rimarrà fino al mese di luglio, galleria Argand, camera 1, letto 2.

29 maggio: Verlaine chiede al suo editore di metterlo in contatto con Léon Bloy, che lo ha scoperto da poco.

17 giugno: grazie all'intervento di Vanier, il poeta scrive a Huysmans, per il quale si accende d'entusiasmo. **“A rebours”**, uscito nel 1884, aveva contribuito non poco a far conoscere Verlaine al grande pubblico. **Huysmans** sarà sempre per il poeta un amico attivo e fedele.

12 luglio: Verlaine ritorna a Tenon, sala Seymour, letto 5 bis.

9 agosto: lascia l'ospedale Tenon per fare ritorno all'ospizio di Vincennes, galleria Argand, camera 5, letto 13.

9 settembre: esce dall'ospizio. E' domiciliato al 6 di rue de la Harpe, nel Ve arrondissement.

Metà settembre: Verlaine sta letteralmente per morire di fame. Alcuni amici accorrono in suo aiuto, fra i quali Coppée che gli manda 50 franchi.

20 settembre: nuovo ingresso a Broussais, sala Follin, letto 22. Qui lavora agli ultimi *poèmes* di **“Amour”**, e ne scrive altri, per **“Parallèlement”** e **“Bonheur”**.

Nel 1888:

7 gennaio: articolo di Jules Lemaître su “La Revue Bleue”, scritto per l'insistenza del suo ex allievo, Jules Tellier, amico entusiasta e devoto di Verlaine. Un articolo certo superficiale, ma che consacra, in un certo senso, la gloria di Verlaine: in questo momento i Decadenti lo considerano come un vero e proprio caposcuola. Lì per lì il poeta sta al gioco, ma più tardi si staccherà nettamente dal loro gruppo.

Fine gennaio: Verlaine pubblica una biografia di Rimbaud nella serie degli **“Hommes d'aujourd'hui”**.

1°-15 marzo e 15-31 marzo: in un articolo apparso su “Le Décadent” e intitolato **“Un mot sur la rime”**, Verlaine insiste sulla necessità della rima o almeno dell'assonanza nei versi francesi. Del resto, non smetterà più di difendere la prosodia tradizionale contro il verso libero.

20 marzo: esce dall'ospedale Broussais, dove ha trascorso dieci giorni.

25 marzo: si trova all'Hôtel Royer-Collard, al 14 di rue Royer-Collard. Riceve nella sua

camera, ogni mercoledì, gli ammiratori e gli amici, talvolta fino ad una quarantina di persone (Villers, Barrès, Gabriel Vicaire, Ary Renan, Rachilde, Moréas, Cazals, Jules Tellier, Paterne Berrichon, Fernand Clerget, il romanziere d'Argis, etc.).

26 marzo: edito da Vanier esce **"Amour"**.

Aprile: il critico belga Albert Giraud pubblica uno studio molto elogiativo su Verlaine, in "La Jeune Belgique": titolo, *"Les Poètes baudelairiens"*.

Maggio: (?) in seguito a un nuovo articolo dedicato al poeta sulla "Revue générale" di Bruxelles col titolo di *"Un poète décadent catholique"*, Verlaine riceve dal suo vecchio compagno d'infanzia J.B. Dewez, curato di Corbion, in Belgio, una lettera affettuosa dove l'amico lo invita ad andarlo a trovare, e che il poeta interpreta come un invito a trattenersi in casa sua. In quello stesso periodo Verlaine fa la conoscenza dell'editore Albert Savine, libraio in rue Drouot, che gli viene presentato probabilmente da Huysmans e da Léon Bloy. Di lì a poco penserà di lasciare Vanier per il Savine.

6-26 giugno: lettere urgenti di Léon Bloy a J.B. Dewez. Verlaine si prepara a partire per Corbion, quando, in seguito forse a una richiesta di denaro da parte di Léon Bloy, Dewez gli invia un telegramma per dirgli che è ammalato e non lo può ricevere. Delusione di Verlaine e rabbia di Léon Bloy, che scrive una lettera furibonda.

Agosto: l'amicizia di Verlaine per Cazals si fa sempre più appassionata. Ora il poeta pensa di dedicargli **"Bonheur"**.

31 agosto: nuova edizione, molto ampliata, dei **"Poètes maudits"** (ed. Vanier).

15 settembre: Verlaine, già legato da un contratto al Vanier, firma col Savine un accordo che gli concede il diritto esclusivo di pubblicare **"Histoires comme ça"** e **"Bonheur"**.

Fine settembre o un pò più tardi (?): Verlaine lascia l'Hôtel Royer-Collard per l'Hôtel des Nations, al 216 di rue Saint Jacques, dove prende alloggio anche Cazals. I due amici pranzano spesso all'Ancien Cocher, al n. 3 di rue Soufflot.

1° novembre: articolo di Brunetière nella "Revue des Deux Mondes": *"Verlaine ha talento, ma è un figlio di Baudelaire, quel mistificatore che è anche un maniaco osceno"*. Sempre nel mese di novembre, pubblicazione presso Vanier del **"Paul Verlaine"** di Charles Morice.

17 novembre: Verlaine entra all'ospedale Broussais, sala Parot, letto 1. Vi ritocca i tredici *poèmes*, già scritti, di **"Bonheur"**. Soffre di solitudine e di noia, e scrive a Cazals lettere alternativamente tenere o gelose.

Nel 1889:

Gennaio: lettere dolenti di Verlaine a Cazals: *"L'avvenire mi sfugge (...) Dio mi attira sempre più, a furia di tristezze ammonticchiate sul mio povero cuore (...)"*.

21 febbraio: Verlaine lascia Broussais, dopo 95 giorni di ospedale. Barrès gli trova una stanza in un albergo confortevole, l'Hôtel de Lisbonne al 4 di rue Vaugirard, dove abitano già F.A. Cazals e la moglie Marie. Riprendono i "mercoledì".

29 maggio: morte di Julien Tellier, amico e ammiratore del poeta, che gli ha offerto due sonetti di **"Dédicaces"**.

Giugno: Verlaine istituisce Cazals suo erede e redige un testamento in suo favore. Litiga con Vanier, che ha inserito in alcuni esemplari di **"Parallèlement"** una poesia destinata a **"Bonheur"**: *"Chasteté"*. La lite durerà diciotto mesi, durante i quali Verlaine lavorerà soltanto per Savine. Molte poesie di **"Bonheur"** vengono scritte durante l'estate.

8 luglio: ancora un soggiorno all'ospedale Broussais, sala Lasègue, letto 31. Anche Cazals si trova nello stesso ospedale fino al mese di agosto, ed occupa il letto 24. Il medico curante, dottor Chauffart, consiglia a Verlaine una stagione termale ad Aix-les-Bains.

18 agosto: il poeta esce dall'ospedale e parte per Aix-les-Bains.

19 agosto: morte, a Parigi, di Villers de l'Isle-Adam. Quel giorno Verlaine si trova a Mâcon.

20 agosto-14 settembre: soggiorno del poeta ad Aix-les-Bains, da dove scrive numerose lettere a Cazals. La sua amicizia per il giovane pittore accenna a colorirsi di misticismo. Accarezza il progetto di scrivere in collaborazione con lui un certo numero di opere. Il 25 agosto scrive il sonetto di **"Dédicaces"**: *"A Villers de l'Isle-Adam"* pubblicato da "Le Chat Noir" il 7 settembre. Nonostante la sollecitudine del dottor Cazals (il poeta Jean Lahor), Verlaine lascerà Aix-les-Bains senza aver visto il lago del Bourget, per

mancanza del denaro necessario a pagare l'omnibus per il breve viaggio.

Fine agosto: seconda edizione di **"Sagesse"**, questa volta presso Vanier.

19 settembre: di ritorno da Aix-les-Bains, Verlaine entra di nuovo all'ospedale Broussais, sala Lesègue, letto 31. Il suo indirizzo cittadino é sempre all'Hôtel de Lisbonne, al 4 di rue Vaugirard.

26 ottobre: il "Journal de la Librairie" annuncia la pubblicazione, presso Vanier, di **"Parallèlement"**; ma sembra che il volume fosse già uscito nel mese di giugno.

Nel 1890:

8 gennaio: all'ospedale Broussais, Verlaine riceve la visita di Pierre Louÿs e di André Gide. Parla con loro di **"Bonheur"** e lo definisce come un **"libro durissimo"**. Lamenta che i giovani lo trovino arretrato e afferma che **"di là dalle tredici sillabe, i versi non stanno più in piedi"**.

19 febbraio: di nuovo esce da Broussais. Questa volta ci é rimasto 152 giorni di seguito. Va ad abitare successivamente in rue Vaugirard all'Hôtel de Lisbonne, poi all'Hôtel des Mines, boulevard Saint Michel 125. Frequentava le riunioni de "La Plume", in boulevard Saint Michel. Per lui é un periodo di grande lavoro: scrive quest'anno, fra l'altro, nove **poèmes** di **"Bonheur"**.

1°-15 marzo (poi 1° aprile e 1° maggio): sottoscrizione nella "Plume", per la pubblicazione di **"Dédicaces"**.

15 marzo: con il titolo di **"Critique des Poèmes saturniens"**, la "Revue d'aujourd'hui" pubblica un progetto di prefazione per la ristampa dei **"Poèmes saturniens"**, di cui Vanier farà uscire la seconda edizione. Verlaine si mostra il giudice più sicuro della propria opera, e misura lucidamente il proprio contributo alla poesia moderna.

Giugno: litiga con Cazals per una mancanza di puntualità da parte del pittore. Il disaccordo durerà fino al gennaio del 1891. D'ora innanzi il poeta si abbandona pienamente a nuovi amori omosessuali, e anche a varie **"care amiche"**, fra cui **Philomène Boudin** ed **Eugénie Krantz** furono le meno occasionali.

19 giugno: entra all'ospedale Cochin, sala Woillez, letto 25.

22 luglio: lascia Cochin per l'ospizio di Vincennes, galleria Argand, camera 15, letto 13.

28 luglio: grazie allo scultore Henri Chapu, dell'Institut, il Ministero della Pubblica Istruzione concede a Verlaine una sovvenzione di 200 franchi, che probabilmente non gli furono mai consegnati.

12 settembre: Verlaine, quasi certamente uscito l'11 dall'ospizio di Vincennes a Saint Maurice, fa ritorno all'ospedale Broussais, sala Lasègue, dove occupa il letto 14, poi il letto 28. Eugène Carrière fa qui il suo ritratto: sarà il frontespizio per **"Choix de poésies"**.

23 novembre: lascia Broussais e va ad alloggiare per breve tempo **"ai Batignolles, rue Biot, Hôtel Biot, 15"**; in dicembre alloggia al 18 di rue Descartes, Hôtel de Montpellier.

22 dicembre: esce **"Dédicaces"**, grazie a "La Plume", e per sottoscrizioni. Viene inaugurata, con questo volume, la **"Bibliothèque artistique et littéraire"**.

Fine 1890: **"Femmes"**, composto parecchio tempo prima, viene stampato clandestinamente da Kistemaekers a Bruxelles. Il volume reca la data 1891.

Nel 1891:

Gennaio: Verlaine si riconcilia con Cazals, ma la passione é ormai esclusa dalla loro amicizia, che durerà fino agli ultimi giorni di vita del poeta. Cazals farà numerosi ritratti del **Pauvre Lelian**.

11 gennaio: ospedale Saint Antoine, sala Bichat, letto 5.

2 febbraio: non viene invitato al banchetto in onore di Moréas.

6 febbraio: esce infine dall'ospedale Saint Antoine. Prende alloggio al 18 di rue Descartes, all'Hôtel de Montpellier, gestito da un certo Paul Lacan, amante o "protettore" di Philomène Boudin (che il poeta conosce probabilmente fin dal 1887 o addirittura dal 1886, ai tempi della cour Saint François; ma la loro relazione non ha un vero inizio che nel 1890: già ai primi dell'anno Philomène visita il malato a Broussais).

Primavera: Philomène Boudin é la compagna stabile del poeta, che lavora alle **"Chansons pour Elle"**.

18 aprile: Verlaine presiede il banchetto inaugurale di "La Plume".

Fine aprile o primi di maggio: probabile uscita di **"Bonheur"**, che il "Journal de la Librairie" data il 9 giugno.

Maggio: Verlaine incontra Eugénie Krantz, "vecchia figura del demi-monde parigino

durante gli ultimi anni dell'Impero". (A. Adam). Eugénie, che durante un certo periodo era stata l'amante di Constans, lavorava di cucito a domicilio per i grandi magazzini della Belle Jardinière. Il poeta vive ardentemente questa nuova passione.

21 maggio: al Vaudeville, la compagnia del théâtre d'Art rappresenta "*Les Uns et les Autres*" che, già pubblicato in "*Jadis et Naguère*", esce in opuscolo per Vanier. Nel programma della serata, data a beneficio di Verlaine e di Gauguin, figurano anche alcune opere di Maeterlinck, Charles Morice, Mendès, Banville.

20 giugno: la "Bibliographie de la France" segnala "*Bonheur*" (Vanier), "*Les Uns et les Autres*" (Vanier), "*Choix de poésies*" (presso Fasquelle, nella Bibliothèque Charpentier).

21 settembre: Lacan mette alla porta, all'Hôtel de Montpellier, Henri Chollin e Verlaine, rovinato da Eugénie Krantz. Dopo una zuffa, il poeta va ad alloggiare al 15 di rue Descartes, in un albergo del quartiere frequentato da prostitute e prosseneti.

31 ottobre: Verlaine entra di nuovo all'ospedale Broussais, il suo preferito, alla sala Lasègue, letto 26, e poi letto 24. Soffre di reumatismi, di soffio al cuore, di un inizio di diabete, e dei postumi di una sifilide di vecchia data. Il suo indirizzo in città é in questo momento al 272 di rue Saint Jaques, presso Eugénie Krantz.

Novembre: "*Mes hôpitaux*" é messo in vendita, ma la "Bibliographie de la France" lo annuncerà il 16 gennaio 1892.

10 novembre: all'ospedale della Conception, a Marsiglia, muore Arthur Rimbaud.

26 dicembre: pubblicazione delle "*Chansons pour Elle*" (Vanier).

Fine dicembre: nella sua risposta ad una inchiesta di Jules Huret, Verlaine condanna il movimento simbolista. La sua posizione in proposito era già stata chiaramente definita anche poco prima in "*Bonheur*" (XVIII).

Nel 1892:

20 gennaio: Verlaine esce da Broussais e va ad abitare al 272 di rue Saint Jaques. Andrà poi al 15 di rue Descartes, sempre con Eugénie Krantz.

Febbraio: Verlaine pubblica un articolo su Rimbaud nella "Revue indépendante"; molti altri ne scriverà in seguito.

9 febbraio: una nota di polizia segnala che Verlaine "frequenta abitualmente le prostitute".

8 marzo: Jules Renard osserva Verlaine a un pranzo di "La Plume": "*uno smorto Socrate e un Diogene sudicio; un pò cane, un pò iena*".

19 marzo: data della ricevuta mediante la quale Verlaine consegna a Vanier, per quaranta franchi, una copia di "*Hombres*", raccolta scritta in parte su carta intestata dell'ospedale, nel 1891.

16 aprile: le "*Liturgies intimes*" escono nella "Bibliothèque du Saint Graal", rivista cattolica del poeta Emmanuel Signoret.

Verso la metà dell'anno: la miseria ritorna, ed Eugénie Krantz abbandona Verlaine. Sarà del resto una rottura provvisoria.

11 agosto: ancora all'ospedale Broussais, sala Lasègue, letto 30.

7 ottobre: Verlaine esce da Broussais. Alloggia sempre al 15 di rue Descartes.

2 novembre: invitato a tenere una serie di conferenze in Olanda (da Philippe Zilcken e dal libraio Blok), il poeta giunge all'Aia. Lo ospita Zilcken.

3 novembre: conferenza sulla poesia contemporanea e sui "*Poètes maudits*" nella sala della Loggia massonica dell'Aia.

4 novembre: sempre all'Aia, conferenza sui decadenti, sui simbolisti, sui poeti della Ecole Romane e su sé stesso.

7 novembre: conferenza al Circolo Amicizia di Leyda intorno al verso libero. Verlaine legge qualcuna delle sue opere, soprattutto da "*Sagesse*".

8 novembre: conferenza ad Amsterdam.

11 novembre: seconda conferenza ad Amsterdam. Il poeta legge i propri versi tratti da "*Choix de poésies*", presso Fasquelle. Queste due ultime letture gli fruttano 600 franchi.

14 novembre: partenza dall'Olanda. Ne ritorna con 900 franchi, che gli saranno immediatamente sottratti da Eugénie Krantz.

19 dicembre: ritorno all'ospedale Broussais, sala Lasègue, letto 30, poi letto 22.

Nel 1893:

E' questo, probabilmente, l'anno in cui Verlaine si presenta più che mai come

“letterato”. L’anno, anche, in cui pubblica di più: poesie, prose, articoli, ricordi di viaggio, prefazioni... Tiene conferenze, conosce la gloria, guadagna molto denaro ma senza saperlo conservare.

17 gennaio: esce da Broussais. Philomène Boudin é sempre andata a fargli visita, eppure il poeta va ad alloggiare da Eugène Krantz, al 9 di rue des Fossés Saint Jacques.

Sabato 25 febbraio: partenza per Charleroi.

26 febbraio: in un ciclo di conferenze in Belgio dedica la prima, nel teatro di Charleroi, alla propria poesia.

27 febbraio: seconda conferenza al Circolo Leone XIII di Bruxelles. Gli danno 600 franchi, che spedisce subito a Eugène Krantz.

28 febbraio: a Bruxelles, pranzo in casa di Edmond Picard.

1° marzo: conferenza al Circolo artistico di Anversa.

4 marzo: conferenza nella Salle d’Emulation di Liegi.

5 marzo: durante un pranzo a Liegi, Verlaine annuncia agli amici belgi la sua intenzione di presentarsi all’Académie Française, e offre un anticipo del suo futuro discorso di ammissione (una dissertazione della propria Arte poetica).

6 marzo: conferenza al nuovo Palazzo di Giustizia di Bruxelles.

7 marzo: conferenza al Circolo Artistico di Gand.

10 marzo: conferenza al Palazzo del Governo di Gand.

13 aprile: presiede l’ottavo banchetto di “La Plume”.

Aprile: riedizione, aumentata, delle **“Liturgies intimes”** presso Vanier.

5 maggio: pubblicazione delle **“Elégies”**.

6 maggio: pubblicazione di **“Odes en son honneur”**. **“Onze jours en Belgique”** (*Supplement littéraire* del “Figaro”).

Maggio: l’erisipela infettiva alla gamba sinistra di cui soffre si va sensibilmente aggravando.

3 giugno: pubblicazione di **“Mes prisons”**, stampato il 6 aprile.

14 giugno: Verlaine ritorna all’ospedale Broussais, sala Lasègue, letto 24. Il suo indirizzo in città é in questo periodo il 210 di rue Saint Jacques. A Broussais viene curato dal dottor Chauffart. Verlaine delira. Gli accessi d’origine infettiva vengono incisi col bisturi, la malattia di cuore di cui soffre non tollera l’anestesia. Trascurato da Eugène Krantz, partita insieme a un garzone di parrucchiere, riceve all’ospedale le visite affettuose e assidue di Philomène Boudin.

24 luglio: “Le Figaro” annuncia che “il poeta Paul Verlaine, degente in questo momento all’ospedale, si presenta alla Académie Française, al seggio di M. Taine. Non appena ristabilito, invierà la sua lettera a M. Camille Doucet”.

26 luglio: articolo del Lepelletier su “L’Echo de Paris” a proposito della candidatura di Verlaine all’Académie Française, **“coraggioso disconoscimento di un turbolento passato”**. Troviamo, in questo articolo, un crudele ritratto del poeta.

4 agosto: lettera di Verlaine al segretario perpetuo della Académie Française in cui pone ufficialmente la propria candidatura.

Settembre: a Broussais, William Rothenstein, che ospiterà Verlaine a Oxford, fa il suo ritratto.

Ottobre: all’ospedale Broussais, Verlaine rischia di morire.

29 ottobre: in un articolo dato alla “Revue parisienne” e intitolato **“Ma candidature”**, Verlaine espone le ragioni della propria candidatura all’Académie Française e protesta per il tono con cui un articolo de “L’Eclair” ha paragonato la sua vita a quella di Villon.

3 novembre: il poeta lascia Broussais e va ad abitare in casa di Philomène Boudin, al 5 di rue Broca. Il lunedì 6 novembre parte per la Lorena, dove sono previste alcune conferenze.

8 novembre: conferenza a Nancy, nei saloni del Grand Hôtel. (Poco dopo, la municipalità gli farà sapere che ha l’intenzione di dare il suo nome a una strada della città).

9 novembre: conferenza nella piccola Salle des Halles, a Lunéville, dove tutto é stato organizzato dal giovane poeta Charles Guérin. Le conferenze ripetono quelle delle *tournées* precedenti.

17 novembre: intervista di Verlaine su “L’Evènement”: il poeta non sembra farsi troppe illusioni sul successo della propria candidatura.

19 novembre: partenza da Dieppe verso Newhaven e Londra, dove sono previste altre

conferenze.

Notte dal 20 al 21 novembre: invitato da un gruppo di giovani scrittori e artisti inglesi (Arthur Symons, Ernest Dowson, Th.C. London, William Heinemann), Verlaine viene ricevuto da A. Symons in Fountain cour. Vi occupa la camera di Havelock Ellis. Il 21, tiene una conferenza a Barnard's Inn sulla poesia contemporanea.

23 novembre: conferenza ad Oxford, dove Verlaine é ospite di W. Rothenstein, al 19 di Merton Street.

1° dicembre: conferenza a Manchester.

5 dicembre: ancora una conferenza a Londra. Verlaine ha ricevuto 850 franchi per le conferenze di Londra, 150 per quella di Oxford, 455 per quella di Manchester. Di ritorno a Parigi, invita a sue spese un gruppo di amici e ha un violento diverbio con un poetucolo sfruttatore. Eugènie Krantz lo istruisce sulle infedeltà di Philomène Boudin, che egli meditava seriamente di sposare. Torna a vivere con Eugènie, al 187 di rue Saint Jaques, in una misera stanza al quinto piano.

Alla fine dell'anno: pubblicazione a Parigi, presso Vanier, e all'Aia, presso Blok, di **"Quinze jours en Hollande"**.

Nel 1894:

15 febbraio: Verlaine conferma e rinnova la propria candidatura al segretario generale dell'Académie Française, ma annunciando l'intenzione di non compiere le visite tradizionali ai membri in carica.

Fine febbraio o primi di marzo: seconda edizione di **"Parallèlement"**, con due poesie in più.

Aprile: peggioramento della gamba malata.

1° maggio: il dottor Julien fa entrare Verlaine come ammalato "pagante" nell'ospedale Saint Louis, padiglione Gabrielle, letto 2. (Si conserva ancora una ricevuta di 60 franchi sui 420 dovuti dal poeta all'assistenza pubblica). Al Saint Louis, e poi all'Hôtel de Lisbonne, Verlaine scriverà per il "Fin de siècle" l'inizio delle **"Confessions"**, che gli frutteranno mezzo franco per riga.

26 maggio: esce **"Dans les Limbes"**.

30 maggio: Verlaine invia una richiesta d'aiuto al Ministero della Pubblica Istruzione.

10 luglio: lascia l'ospedale Saint Louis. Eugènie Krantz si rifiuta di riprendere la vita in comune. Verlaine torna ad abitare all'Hôtel de Lisbonne. Lavora alle **"Confessions"**.

9 agosto: il Ministero della Pubblica Istruzione gli concede una sovvenzione di 500 franchi.

Agosto: alla morte di Leconte de Lisle, viene eletto Principe dei Poeti. Per iniziativa di Barrès e del conte di Montesquieu, si forma un comitato di quindici persone che s'impegnano a versare al poeta una pensione mensile di 150 franchi, somma che gli verrà pagata molto irregolarmente.

24 ottobre: **"Madame Aubin"**, commedia in un atto, in prosa, scritta tempo addietro e pubblicata nel 1886, viene rappresentata alle serate del Café Procope, dove é preceduta da una conferenza di Laurent Tailhade su Verlaine.

1° dicembre: Verlaine entra all'ospedale Bichat, sala Jarjavay, letto 16. Sarà l'ultimo soggiorno negli ospedali parigini. Il suo indirizzo in città é 4, rue de Vaugirard.

15 dicembre: pubblicazione di **"Epigrammes"**, presso "La Plume".

22 dicembre: nuova edizione, considerevolmente aumentata di **"Dédicaces"**, presso Vanier.

Nel 1895:

21 gennaio: Verlaine esce dall'ospedale Bichat al braccio di Philomène Boudin, la sua **"vedova adorata"**. Dopo un violento litigio, quest'ultima lo abbandona e il poeta erra per un certo tempo dall'una all'altra camera ammobiliata, finché, il 22, scrive a Yturri, segretario di **Robert de Montesquiou**, dal 21 di rue Monsieur-le-Prince.

6 febbraio: Léon Deschamps rivolge al ministero della Pubblica Istruzione un'altra istanza in favore di Verlaine, sottoscritta da numerose firme. Essa riceve l'appoggio decisivo di Roger Marx, ispettore principale dei Musei.

Febbraio: il poeta é tornato a vivere con Eugènie Krantz, e abita in una mansarda al 16 di rue Saint Victor, presso l'Ecole Polytechnique. Eugènie lo cura per un ascesso al piede sinistro.

19 febbraio: Verlaine riceve dal Ministero della Pubblica Istruzione una nuova sovvenzione di 500 franchi.

15 maggio: le **"Confessions"** sono stampate. Verranno pubblicate nel mese di giugno, per le edizioni del "Fin de siècle".

29 agosto: lettera di Verlaine a Raymond Poincaré, nuovo Ministro della Pubblica Istruzione e dei Culti, per sollecitare un aiuto. Come la precedente, anche questa istanza verrà appoggiata da Roger Marx.

Fine settembre: Verlaine si stabilisce "en ménage" con Eugénie Krantz in un piccolo alloggio composto di due stanze e cucina, di cui Eugénie si occuperà borghesemente, al 39 di rue Descartes.

30 settembre: gli viene accordato un nuovo sussidio di 500 franchi.

Ottobre: Verlaine scrive la **prefazione** alle **"Poésies complètes d'Arthur Rimbaud"**, che escono presso Vanier. Pubblica anche un articolo su Rimbaud in "The Senate", e nello stesso anno scriverà altri articoli sullo **"Sposo infernale"**.

Primi di dicembre: la gamba di Verlaine é colpita da un nuovo edema.

7 dicembre: il poeta pranza da Foyot, invitato dal conte Robert de Montesquiou, il quale si fa rappresentare dal proprio segretario Gabriel de Yturri.

Natale: Verlaine non si alza dal letto. Soffre di mal di stomaco e di un raffreddore trascurato.

31 dicembre: scrive la sua ultima poesia: **"Désappointement"**, uno dei **"Bibliosonnets"** richiestigli da Pierre Dauze. Del mese di dicembre é anche l'ammirevole **"Mort!"**.

Nel 1896:

Domenica 5 gennaio: Verlaine delira.

Martedì 7 gennaio: il poeta fa chiamare un prete a Saint Etienne du Mont: é don Schoenhentz, che riceverà la sua confessione. Poi si sente meglio, si alza, pranza con Gustave Le Rouge e la moglie di quest'ultimo. La sera cade, e rimane tutta la notte sull'impiantito perché Eugénie non ha la forza di rimetterlo a letto.

Mercoledì 8 gennaio: Verlaine muore alle 7 del pomeriggio per congestione polmonare, alla presenza di Eugénie Krantz e del giovane pittore Cornuty. Secondo la testimonianza di Léopold Dauphin, la sua ultima parola é: **"François..."**. Cazals, subito accorso, esegue molti schizzi dell'amico sul letto di morte.

Venerdì 10 gennaio: esequie di Verlaine a Saint Etienne du Mont, dove Ch.M. Vidor é all'organo. Alle 10.30 ha inizio la cerimonia. Funerale di 5ª classe. In prima fila, l'editore **Vanier** e **Cazals**. **Coppée**, **Mendès**, **Lepelletier**, **Barrès** e **Mallarmé** reggono i cordoni del feretro. Il corteo funebre, di parecchie migliaia di persone, attraversa Parigi fino al cimitero di Batignolles, dove avviene l'inumazione e dove vengono pronunciati molti discorsi: Lepelletier, Moréas, **Gustave Kahn**, Mendès, Barrès, Coppée, Mallarmé. Il **discorso di Coppée** diventerà la **prefazione** al **"Choix de poésies"** pubblicato da Fasquelle. Il Ministero della Pubblica Istruzione fa pervenire 500 franchi a Vanier per le spese del funerale, che si elevano a più di 1000 franchi. La differenza viene pagata da Montesquiou, Coppée, Barrès e Lepelletier.

Gennaio: l'ultima grande poesia di Verlaine, **"Mort!"**, esce su "La Revue Rouge". L'ultima strofa figurerà, a febbraio, sotto un ritratto del poeta di mano di Steinlen, nel "Procope".

1°-28 febbraio: "La Plume" dedica a Verlaine un numero speciale che contiene, insieme a diverse altre poesie, la pubblicazione integrale di **"Chair"**.

4 febbraio: Eugénie Krantz, dopo aver sollecitato Henry Roujon, riceve dal Ministero della Pubblica Istruzione una "indennità" di cento franchi "a titolo rigorosamente eccezionale".

Maggio: Cazals organizza un Comitato per erigere nei giardini del Luxembourg un monumento, al quale lavorerà Rodó de Niederhausen. (L'opera sarà inaugurata il 28 maggio 1911).

Fine dell'anno: **"Invectives"** esce presso Vanier.

La critica

"I posteri, assecondati in questo da biografi più attratti dagli aneddoti piccanti che dalla verità psicologica, ci hanno tramandato, di Verlaine, l'immagine di un ubriacone dagli slanci mistici, dai sordidi amori, un barbone - o quasi - che trascina di ospedale in ospedale, da una camera sudicia all'altra, la sua bruttezza da fauno, i suoi vizi, i suoi mali incurabili. Persino Valéry evoca così il suo "passaggio" quotidiano negli anni '90:

Quel maledetto, quel benedetto, zoppicando, batteva il suolo col pesante bastone dei vagabondi e degli infermi. Miserabile, gli occhi fiammeggianti sotto i cespugli delle sopracciglia, stupiva tutta la via con la sua brutale maestà e con lo scoppio dei suoi discorsi fragorosi. Circondato da amici, appoggiato al braccio di una donna, parlava - pestando il proprio passaggio - alla sua piccola scorta devota. D'improvviso si fermava, consacrando furiosamente alla pienezza dell'invettiva. Poi la disputa si incamminava. Verlaine si allontanava coi suoi, in un penoso picchiare di zoccoli e di bastone, prorompendo in una collera magnifica che a volte - come per miracolo - si tramutava in una risata fresca quasi come il riso di un bimbo.

Immagine pietosa, e in fondo rassicurante. Non risponde forse ai luoghi comuni creati dal Romanticismo in poi sulla maledizione del poeta, che trae le modulazioni più raffinate e sottili proprio dal fondo della sua infelicità, se non della sua depravazione? E non conferma i numerosi lettori nella credenza fin troppo diffusa secondo cui la creazione è possibile solo nel dolore, la *bohème* è la condizione e il prezzo del genio, perché l'artista altro non è che un angelo caduto? Immagine ben angusta, però, che mostra solo una faccia della personalità di Verlaine. Il *Pauvre Lelian* abbandonato a un vento malvagio, votato a ogni sconfitta, a crisi di delirio o di incoscienza, è lui, certo. Ma non è tutto lui. L'altra faccia rivela un essere in cerca di stabilità, di sicurezza, di rispettabilità, desideroso di avere un posto onorevole nella società e di ottenere riconoscimenti: bravo impiegato, professore coscienzioso, candidato sincero - senza ombra di derisione - all'Académie, uomo d'ordine, conformista in religione come in politica, insomma, un *"borghese nato"*, come lo definì Marcel Coulon. Tendenze e aspirazioni contraddittorie e a volte simultanee, che compaiono in lui fin dalla giovinezza, come d'altronde la maggior parte delle componenti del suo immaginario. Questo figlio unico, coccolato dai genitori, soffre di sentirsi brutto e diverso dagli altri. Alunno studioso dai buoni risultati a scuola, a 14 anni, in quatrième, si disinteressa del proprio lavoro, diventa un vero e proprio zuccone e si riprende solo dopo parecchio tempo, giusto qualche mese prima degli esami del baccalauréat che supera senza sforzo. Rinuncia della volontà, deriva della coscienza, e poi ripresa di sé, ricorso ostinato a una disciplina fino a una nuova caduta: lo schema non smetterà di ripetersi.

Nel 1869 - Verlaine ha 25 anni - sotto un'apparenza di serenità, equilibrio, allegria perfino, di cui molti suoi amici sono testimoni, è in realtà preda di uno smarrimento profondo, si abbandona all'ubriachezza, cede a impulsi di violenza, raggiungendo il culmine in luglio, quando - in una crisi di furia folle - si avventa su sua madre e vuole ucciderla. E proprio da Fampoux, vicino ad Arras, dove lei lo ha portato perché si riprenda, dopo una notte di orgia, chiede la mano di una giovinetta conosciuta da poco, Mathilde Mauté de Fleurville. E in effetti, una volta che viene accettato come fidanzato, conduce un'esistenza esemplare, e si aspetta dalla donna amata una protezione quasi materna. Il sogno - si sa - durò poco, e ben presto riprese il cerchio infernale dell'abbruttimento, fino al fatale colpo di rivoltella sparato contro Rimbaud nel luglio 1873 e la conseguente condanna a due anni di prigione. Incarcerato a Mons, solo, dimenticato da tutti, con la pubblicazione delle *"Romances sans paroles"* passata praticamente inosservata, con l'arrivo della notifica di separazione legale emessa dal tribunale della Senna su richiesta di sua moglie, fa chiamare il cappellano, gli chiede un catechismo che si mette a leggere e rileggere. Qualche settimana dopo, alla fine del maggio 1874, gli annuncia il proprio ritorno alla fede e in agosto si confessa e si comunica. Forse meno inaspettata della brusca decisione di sposarsi, la conversione, o meglio il ritorno alla fede della sua giovinezza, è un anello della stessa catena morale. Verlaine si butta con tutta l'anima nella religione, come già si era buttato nel matrimonio, aspettando la salvezza da una disciplina di vita a cui ciecamente si sottomette.

Questo sforzo di raddrizzare la propria esistenza durò anche dopo la scarcerazione. A dispetto di qualche passeggera ricaduta, si protrasse per otto anni. Commentando la fotografia che Verlaine si fece fare nel 1882, Antoine Adam scrive giustamente:

Niente della testa da fauno che si sarebbe vista di lì a poco. Un'aria dignitosa, imponente. Una nobile calvizie. La barba corta e curata. Lo sguardo fermo e diritto. In quell'anno 1882 Verlaine è nel pieno delle sue forze e ha un magnifico portamento.

Tutta una successione di eventi rovinerà quell'equilibrio ostinatamente conquistato. In tre anni, dal gennaio 1883 al gennaio 1886, dalla morte di Lucien Léinois, su cui aveva

riversato - non senza qualche ambiguità - il suo amore paterno, a quella della madre che sempre lo aveva protetto, anche nelle circostanze più drammatiche, piomba nuovamente nell'ubriachezza, si abbandona ad amori di bassa lega, dilapida quel che restava della fortuna materna, si copre di debiti. Di nuovo, è la caduta senza volontà di resistenza, aggravata dalla malattia e dai primi soggiorni in ospedale. Gli restano dieci anni da vivere, nel corso dei quali prende forma la sua immagine leggendaria, pietosa e scandalosa ad un tempo. Ma, senza entrare nel dettaglio della sua biografia, notiamo solo che dopo i terribili mesi del 1887, durante i quali ha veramente toccato il fondo, Verlaine tenta con alterne vicende di risalire la china e i suoi ultimi momenti saranno di riconquistata serenità. Come dice Rachilde, che lo conobbe bene in quel periodo: "Lo hanno troppo spesso rappresentato coi gomiti sul tavolo di un caffè davanti a un bicchiere d'assenzio: per natura era un uomo amante della casa e dai gusti delicati".

In questo duplice comportamento, da una parte discesa agli inferi, crollo della personalità, e dall'altra ricorso a una disciplina, volontà di recupero, Verlaine mostra di essere il "bambino invecchiato, terribile e ingenuo" di cui ha parlato Cazals. Bambino, lo è in effetti rimasto sempre, nel suo bisogno di una protezione materna, da quella di madame Verlaine a quella di Eugène e di Philomène che a turno lo derubarono nei suoi ultimi giorni. Così come è rimasto bambino nel suo testardo negare l'evidenza, nelle sue contraddizioni in cui si è voluta vedere malafede mentre non vi era che irresponsabile incoerenza (si veda il suo doppio gioco fra Rimbaud e Mathilde nel 1872), nei suoi colpi di testa, nel suo gusto del segreto, anzi del nascondere... "Non potete avere un'idea della puerilità di quel grande infelice" ha scritto Léon Bloy, svelando con queste parole la parte più intima di un essere che per effetto del suo carattere, ma anche delle circostanze, non riuscì ad accettarsi com'era.

Analogia tensione esiste nella sua opera tra il riferimento a un sistema, l'esigenza normativa allora così importante in poesia e le sollecitazioni della sua scrittura e della sua sensibilità. La sua vocazione poetica si disegna durante gli anni della crisi di adolescenza; lo ricorda lui stesso nelle **"Confessions"**:

Il letterato, o piuttosto - se preferite - il poeta, nacque in me proprio verso quel quattordicesimo anno così critico, tanto che posso affermare che il mio spirito si formava mentre si sviluppava la mia pubertà.

Ma se si sveglia alla torbida sensibilità delle *"Fleurs du Mal"*, la sua prima, primissima lettura, un altro libro lo **"avvince immediatamente"**, *"Les Cariatides"* di Banville, che ne sono l'esatto contrario, ed è a Victor Hugo, poeta quasi ufficiale, che il nostro letterato in erba invia la prima poesia sua che conosciamo, **"La Mort"**.

Fin dal suo esordio, c'è in lui qualcosa di dottrinale. Come i suoi amici poeti che presto saranno detti Parnassiani, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Dierx, Glatigny,... Verlaine ha il culto della Bellezza, il gusto della fantasia e della perfezione. Nel suo studio su Baudelaire, nel 1865, elogia il cantore dell'uomo moderno, "bilio-nervoso", a sentire Taine. Ma soprattutto insiste sulla diffidenza che l'autore delle *"Fleurs du Mal"* nutre per l'ispirazione, sul ruolo essenziale che attribuisce, nella creazione, al lavoro, e anche sull'impassibilità e lucidità, qualità fondamentali che oppone al Romanticismo dei "Passionistes". Teorie queste che si confermano nel **"Prologo"** e nell' **"Epilogo"** dei **"Poèmes saturniens"** alla fine del 1866.

"L'amore del Bello, ecco la fede del poeta...", noi "... che molto freddamente creiamo versi commossi", che crediamo solo nella "Volontà" e nell' "Ostinazione..." poiché

"(...) l'Art n'est pas d'éparpiller son âme:

Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?"

Dottrina dura, tesa, intransigente. Ma se qualche poesia della raccolta la riecheggia, i versi preliminari sulla maledizione che pesa sui nati sotto il segno di Saturno e l'influenza maligna che determina la loro vita già la smentiscono, così come i brani che - soprattutto nelle sezioni **"Melancholia"** e **"Paysages tristes"** - esprimono l'abbandono a una dolce fantasticheria, all'evasione in una vaga tenerezza e fanno ricorso a una scrittura a mezze tinte, che suggerisce più di quanto non dica, a un verso che diventa tenue fino a volatilizzarsi. Ben se ne accorgeva Verlaine, che parlava a Mallarmé, a proposito di queste poesie, di uno **"sforzo verso l'Espressione, verso la Sensazione resa"**, e che più tardi, nel 1890, in occasione di una riedizione dei **"Poèmes saturniens"**, avrebbe scritto:

(...) più mi si leggerà, più ci si dovrà convincere che un legame unisce le mie prime

cose a quelle della maturità: per esempio, i **“Paysages tristes”** non sono in un certo senso l'uovo di tutto uno stormo di versi cantanti, vaghi e precisi allo stesso tempo, di cui io sono forse il primo uccellatore?

Questa raccolta è quindi il luogo di una tensione fra la propensione verso il sogno, nella quale l'io rischia di dissociarsi, e il desiderio di un ordine, tanto etico quanto estetico, che può giungere fino al dogmatismo. In questa prospettiva va posto il problema della sincerità di Verlaine. Le sue angosce, la sua inquieta e fragile immaginazione non sono finzioni letterarie più di quanto l'impassibilità cui si appella non sia un artificio retorico. Questa contraddizione è parte integrante della sua personalità come della sua opera.

Sia pure in minor misura, le **“Fêtes galantes”** presentano il medesimo dualismo. Troppo spesso, in queste poesie ispirate più o meno direttamente a pittori quali Watteau, di continuo invocato, ma anche Lancret, Pater, Boucher, si è vista solo la perfetta rispondenza ottenuta tra poesia, teatro e pittura, l'accordo fra la leggerezza, addirittura la futilità dei temi e l'acrobatica agilità dei versi e delle rime. Ma questo esercizio di arte pura è anche un paesaggio interiore, d'altronde annunciato fin dalla prima lirica: **“Votre âme est un paysage choisi...”**. Queste **“Fêtes galantes”** sono anche la trasparenza di un'anima, l'eco discreta del dramma spirituale vissuto dall'autore; la tempesta che le percorre, l'oscuramento finale ne risultano ancora più pregni di significato.

“Sagesse”, risultato di cinque anni di lavoro poetico da cui Verlaine sperava un secondo esordio letterario, è il punto in cui si concentrano tutte le sue esperienze anteriori e insieme una frattura che porta verso l'avvenire, tanto che Mallarmé ne potrà scrivere: **“là, in un momento fondamentale che avrà in tutto Verlaine la sua eco, è stato messo il dito su quel tasto mai premuto prima, che risuonerà, solitario, per secoli”**. Questo **“tutto Verlaine”** resterà tuttavia un Verlaine diviso;

La sua fede gli ha dettato gli ammirevoli intrecci poetici della suite **“Mon Dieu m'a dit”**, le incertezze della sua anima hanno trovato espressione nelle evasive suggestioni di **“Je ne sais pourquoi...”**. Ma questa stessa fede trascura l'effusione per il discorso, l'immagine e il simbolo per l'allegoria e l'astrazione, il dramma di una coscienza per la formulazione di un'ortodossia dogmatica e semplicistica. Così, come due postulati fondamentali dell'essere, coesistono: il poeta che, secondo le parole di Huysmans, aveva **“lasciato intravedere sconvolgenti risvolti dell'anima”**, e l'uomo d'ordine, attaccato a poche, elementari certezze. I contrasti che i critici hanno denunciato o cercato di giustificare in **“Sagesse”** secondo criteri estetici, derivano in realtà, come le distorsioni dei **“Poèmes saturniens”**, da un mal vissuto dualismo fra la ragione e ciò che il poeta chiama immaginazione.

Almeno due raccolte, e per opposte ragioni, sfuggono a queste sollecitazioni divergenti. Quando la sua domanda di matrimonio è accettata dalla famiglia Mauté de Fleurville nell'ottobre 1869, Verlaine cambia letteralmente vita, in una radicale riforma delle sue abitudini. Scrive, ci ha confidato, una poesia al giorno per colei da cui si aspetta amore e protezione. Se è davvero così, siamo ben lontani dal possederle tutte, dato che la **“Bonne chanson”** non ne raccoglie che ventuno. Anche la sua poetica è cambiata a tal punto che Jaques Borel ha potuto parlare dello **“incredibile regressione che segna l'arte della “Bonne chanson” rispetto a quella dei “Paysages tristes” o dei momenti migliori di “Melancholia”** “. Finiti la fuga nel sogno, la notazione dell'indicibile, i versi appena sussurrati - tranne che in qualche esito felice -, subentra un'estetica della trasparenza, dell'intelligibile, che fa ricorso a una versificazione variata, certo, ma più fedele alla tradizione. Mathilde è la Fata, la Compagna, un essere le cui qualità morali appaiono ben più importanti della presenza fisica. Le regole di vita e la felicità che il poeta descrive sono sicuramente più nelle chimere della sua immaginazione che in una reale attitudine a respingere i suoi demoni, e possiamo ritenere che al di là di una sincerità manifesta, il sogno riprenda insidiosamente il suo potere nell'idealizzazione dell'amore. Ciò non toglie che la scelta di un certo linguaggio e di una certa atmosfera abbia avuto un suo peso nell'elaborazione della raccolta e che tutto sia stato teso a preservarne l'unità. Infatti, solo nel 1895, nelle **“Confessions”**, Verlaine farà conoscere tre **“canzoni buone”** inedite, **“poesiole un pò vivaci, no, per entrare a far parte di un dono di fidanzamento, ma proprio adatte, credo, e in tono con delle giuste nozze così vicine nel tempo...”**. In altri termini, la loro sensualità, pur così lieve, non si

intonava alla raccolta. Ne giudichi il lettore:

VOEU FINAL

.....
L'ECOLIERE

.....
A PROPOS D'UN MOT NAIF D'ELLE

.....
Se é una costruzione voluta a creare l'unità della **"Bonne chanson"**, quella delle **"Romances sans paroles"** nasce dal fatto che Verlaine ha seguito senza freni la propria inclinazione. Le circostanze gli davano una mano. Alla fine del 1871 e nel 1872 frequenta gli amici del vecchio gruppo dell'Hôtel de Ville e quelli che si riuniscono alle cene dei Vilains Bonshommes o all'Hôtel des Etrangers, amici che si ritrovano tutti nella rivista fondata da Emile Blémont nel 1872, "La Renaissance littéraire et artistique". Senza la pretesa di formare una scuola, questi scrittori e questi artisti hanno tuttavia numerose prospettive in comune. Ostili all'estetismo in cui si chiudeva la maggior parte dei Parnassiani, si appellavano alla vita e alla modernità. I pittori, che ancora non si chiamano "impressionisti" (ricordiamo che questa definizione comparirà solo a partire dal 1874), affondano le radici della loro ispirazione nella civiltà contemporanea generalmente considerata antiestetica: le stazioni, le ferrovie, le fabbriche, le vie con i passanti e le vetture..., e vogliono cogliere la sensazione allo stato puro, la sfumatura del colore chiaro.

Verlaine é sensibile a queste tendenze, in un'epoca in cui, d'altra parte, Rimbaud lo incita a una libertà morale ed estetica da "figlio del sole". Fin dalla primavera 1872, scrive le nuove **"Ariettes oubliées"**, dove la rima si ammorbidisce fino a divenire assonanza, dove sono impiegati tutti i metri, dal quinario all'alessandrino, in strofe di struttura diversa, dove l'organizzazione delle immagini si perde nel gioco delle corrispondenze e sfugge alla coerenza del discorso, alla pienezza dell'effusione. Sono stati d'animo vaghi e indefiniti al limite dell'ineffabile, tanto che qualche critico ha creduto di vedere in questa o quella lirica l'ombra di Rimbaud, e altri quella di Mathilde. La poesia, persa la funzione di descrivere o di cantare, ha ora per missione quella di circondare l'ignoto, dare espressione all'indicibile nell'avventura suprema dello spirito. Nel luglio e agosto 1872, i cinque **"Paysages belges"**, che rappresentano quasi un diario della fuga con Rimbaud, sono notazioni impressionistiche, in cui la struttura sintattica si attenua fino a divenire frase nominale o semplice esclamazione, suggerendo ora l'esultanza di una vita appena dischiusa, ora una fantasticheria languidamente placata. Le sette strofe di **"Birds in the night"**, iniziate forse a Bruxelles dopo il fuggevole incontro con Mathilde in quella città alla fine di luglio, compiute comunque a Londra in ottobre, sono l'eco intenerita e smorzata insieme degli impulsi che guidano il suo comportamento con la moglie, ora facendolo perorare umilmente la propria causa e implorare perdono, ora rendendolo crudelmente aggressivo. Altre liriche, scritte nei primi mesi del 1873, sono le **"Aquarelles"**: impressioni inglesi, vivacità ombrata di malinconia, rimproveri alla **"child wife"** Mathilde che **"non ha capito niente"** della sua **"semplicità"**.

Fin dall'ottobre 1872, dopo aver pensato a **"De Charleroi à Londres"**, che ne sottolineava il carattere autobiografico, aveva trovato il titolo **"Romances sans paroles"** per questo materiale che all'epoca era ancora incompiuto. Non si poteva definire meglio la novità di queste poesie, in cui il linguaggio si scioglie nella musica delle parole e la metrica canonica in una specie di incantamento, testi fondatori, con pochi altri, della nostra poesia moderna. Ci si é chiesti quale ruolo abbia potuto svolgere Rimbaud in questa liberazione del pensiero e della forma. In quel periodo i due poeti non si lasciarono mai per quasi ventidue mesi, fatta eccezione per tre distacchi di qualche settimana, e qualcosa di questa vita in comune si é sicuramente trasmesso alle loro concezioni e alla loro opera. Si può pensare che l'ammirazione del giovane autore del **"Bateau ivre"** per colui che aveva definito "un vero poeta" e classificato fra i "veggenti" si sia rapidamente trasformata in ascendente. Verlaine certo non lo ha seguito in tutte le sue audacie, né, per esempio, é mai ricorso al verso libero o al poema in prosa, ma sotto il suo impulso ha spinto ai loro limiti estremi le sollecitazioni già presenti in certi **"Poèmes saturniens"** e nelle **"Fêtes galantes"**.

Dopo **"Jadis et Naguère"**, disparato raggruppamento di vecchie poesie, la sua opera

presenta, con degli spigoli forse più duri, caratteristiche sostanzialmente analoghe. Da una parte la linea spirituale di **"Sagesse"** si prolunga in tre raccolte: nel 1888, **"Amour"**, nuovo segno del suo amore paterno frustrato, é dedicato a **"mio figlio Georges Verlaine"**. L'idea di **"Amour"** é contemporanea a quella di **"Sagesse"** e certe poesie datano dalla prigione di Mons o dai giorni immediatamente successivi alla scarcerazione. Altre, più recenti, sono state completate nel 1887. L'ispirazione politica e satirica, la tentazione dello sviluppo retorico prendono il sopravvento sull'effusione; rimane la sincerità di un cuore che si confessa (**"Ho il furore d'amare. Che farci? Ah, lasciar fare"**) e cerca l'annullamento di sé nel divino (**"Ah, uccidete il mio spirito, e il mio cuore, e i miei sensi!"**). Nel 1891 compare il terzo pannello del trittico cattolico annunciato fin dal 1885, **"Bonheur"**. Il poeta vi si rivela ossessionato dal passato, in cerca di impossibili perdoni, e chiede più alla ragione che a uno slancio dell'anima un sostegno spirituale; egli difende qui una poesia della sincerità e della chiarezza (**"L'arte, figli miei, é essere assolutamente sé stessi"**) che garantisca l'unità dell'essere nell'amore. L'anno successivo, **"Liturgies intimes"** prolunga **"Bonheur"** con meditazioni sulle feste religiose e con preghiere poste sotto il nume tutelare di Baudelaire.

Un'altra via, per Verlaine parallela (e il titolo della prima raccolta di questa ispirazione lo dice manifestamente), é quella dell'amore carnale e della gioia dei sensi: in **"Parallèlement"**, del 1889 (notate bene: parallelamente a **"Bonheur"**), si accompagnano nostalgia, ricordo di Rimbaud e fantasticherie erotiche. In seguito, **"Chansons pour Elle"** (1891) esalta l'innocenza della carne; **"Odes en son honneur"** (1893), é, secondo Verlaine, il suo **"componimento"** (migliore, più solido e serio insieme, più scritto delle **"Chansons"**, pur restando, in fondo, Canzoni); **"Elégies"**, nello stesso anno, intende rinnovare la familiarità e la semplicità di Tibullo; **"Dans les limbes"** (1894) é, a detta dell'autore, l'**"ultimo"** della serie, di tono molto meno vivace: é davvero la pace della sera e il poeta crede a una felicità ormai prossima. Verrà tuttavia ancora il postumo **"Chair"**, in cui il primo verso del **"Prologo"** dichiara: **"L'amore é instancabile!"**.

Aggiungiamo **"Dédicaces"** nel 1890, raccolta di poesie dedicate agli amici, **"Epigrammes"**, pubblicato alla fine del '94, **"scritto da un malato che voleva distrarsi e non annoiare troppo i suoi contemporanei"**, un **"gioco"** e nulla più, le postume **"Invectives"**, dove dà libero sfogo ai suoi sarcasmi e ai suoi furori su argomenti di ogni genere: letteratura, società, politica...

Fino ai suoi ultimi giorni Verlaine sarà così rimasto, non senza - é vero - qualche tregua, il poeta diviso tra l'impulso alla fantasticheria in cui l'io si dissolve, in cui la volontà intorpidita sogna un mondo di sensazioni fluide e inafferrabili invece di appropriarsi del reale, e dall'altra parte il desiderio di un ordine di luce e di sicurezza simboleggiato dal ricorso a un essere amante e protettivo - Mathilde o Gesù - con, al punto di rottura, le rabbiose rivolte, le violenze, le fughe, anche, davanti agli ostacoli. Il suo magistero di lucido artista lo ha condotto sia ad adattare all'evanescente mondo del sogno e della sensazione una prosodia nuova, di una libertà raramente raggiunta prima di allora, sia ad accettare il discorso retorico, la descrizione, come forme portanti dell'equilibrio ritrovato o desiderato.

Questo poeta, che pure a volte si sforzò di esserlo, non é un teorico. **"Non prendete alla lettera il mio **"Art poétique"** di **"Jadis et Naguère"**, che non é, in fondo, che una canzone. NON HO MAI FATTO TEORIA"**, dichiarerà nel 1890 alla fine della sua **"Critique"** dei **"Poèmes saturniens"**. Gli é necessario vivere fra amici: gruppo dei Batignolles, salotti parnassiani, Vilains Bonshommes... Quando i giovani poeti degli anni '80 lo scoprono e ne fanno il loro maestro, accetta per qualche tempo di apparire come l'ispiratore e il capo della scuola decadente. Ma non é decadente più di quanto non sarà poi simbolista, e mentre gli uni e gli altri ricorrono al verso libero e al poema in prosa, discutono il valore della rima, lui affermerà sempre la sua fedeltà alla metrica francese tradizionale, sufficientemente malleabile per l'artista esperto. La fuggevole simpatia che nutrì per la scuola romana nel 1889-90 ha come ragione principale il desiderio di ritrovare un pubblico nel momento in cui crede di sentire i giovani allontanarsi da lui, come confiderà nel 1890 a Pierre Louÿs e ad André Gide che erano andati a trovarlo all'ospedale Broussais.

In realtà la sua più profonda convinzione é tutta nella risposta a Vielé-Griffin che nel

1887 gli aveva chiesto di esporre i suoi principi:

E' bello e buono tutto ciò che é bello e buono, da qualunque parte venga e qualunque sia il procedimento con cui lo si é ottenuto. Classici, romantici, decadenti, simbolisti, assonanti o - come dire - volutamente oscuri, purché mi trasmettano un brivido o semplicemente mi affascinino, mi vanno bene tutti.

Tutto questo, naturalmente, non esclude affatto da parte del poeta una ricerca incessantemente rinnovata. Lo abbiamo già notato, dai "Poèmes saturniens" alle "Romances sans paroles"; bisognerebbe aggiungere che, parallelamente - e come in contrappunto - alle "Fêtes galantes", progettava nel 1869 una raccolta dedicata alla vita popolare e all'ideale rivoluzionario, che avrebbe intitolato "Les Vaincus". Ma appena compiuta quella perfetta realizzazione di una "forma senso", per riprendere la definizione di Henri Meschonnic, che sono le "Romances sans paroles", al culmine della sua arte, eccolo già in cerca d'altro. Nell'aprile e maggio 1873, mentre si riprende da una crisi che gli ha fatto temere di morire, e trova un certo conforto morale in casa di una zia, a Jéhonville, nel Lussemburgo belga, immagina una poesia nuova, di cui traccia le grandi linee in una lettera indirizzata all'amico Lepelletier il 16 maggio:

Accarezzo l'idea di fare - non appena mi sarò riappropriato ben bene della mia testa - un libro di poesie (nel senso corrente del termine), poesie didattiche, se vuoi, da cui l'uomo sarà assolutamente escluso. Paesaggi, cose, malizia delle cose, bontà, etc., etc., delle cose. Ecco qualche titolo: *La vie du grenier. Sous l'eau. L'île*. Ogni poesia sarà di tre o quattrocento versi. I versi seguiranno un sistema che sto elaborando. Sarà molto musicale, senza puerilità alla Poe (che ingenuo quel "furbo"! Te ne parlerò un altro giorno, perché l'ho letto tutto in English) e il più pittoresco possibile. *La vie du grenier*, un Rembrandt, *Sous l'eau*, una vera canzone di ondina; *L'île*, un gran quadro di fiori, etc., etc. Non ridere prima di sapere il mio sistema. Forse non é un'idea malvagia, la mia.

Allo stesso Lepelletier, una settimana dopo, spiega di non voler più che "lo sforzo si faccia sentire", di voler arrivare "alla facilità di Glatigny, naturalmente senza la sua banalità", lontano tanto dai versi laboriosamente costruiti quanto dalle "sbrodolate alla Lamartine". Non ci é facile, sulla base di queste indicazioni, rappresentarci che cosa sarebbero state le poesie, inserite nel "sistema", anche se Verlaine ha spesso dichiarato di metterlo in pratica. Ma non conosciamo i "Cantiques à Marie" che avrebbe intrapresi in base a questi principi e - in verità - non ci é chiaro che cosa avrebbero potuto essere. D'altra parte, sempre a Lepelletier, scrive dalla prigione di Mons nell'aprile 1873: "Sono costretto a rimandare il famoso volume sulle cose: richiederebbe troppa tensione spirituale".

E' già lanciato in un'altra impresa, quella di "Crimen amoris" e delle "poesie diaboliche", "La Grâce", "L'Impénitence finale", "Don Juan pipé", "Amoureuse du diable", che si ricollegano alla forma del racconto in versi romantico, al punto che qualcuno si é chiesto se non nascessero da un intento di parodia destinato, secondo Jaques Borel, a screditare non solo l'avventura vissuta con Rimbaud, ma anche la poetica delle "Romances sans paroles". Verlaine stesso d'altronde era ben consapevole del carattere specifico di queste poesie, tanto che le escluse da "Sagesse" per pubblicarle solo in "Jadis et Naguère".

Per tutta la vita, fino agli ultimi giorni, non cesserà di rimettere in discussione l'atteggiamento del poeta. A partire dal 1889, si stacca dai decadenti suoi ammiratori, da quei "piccoli" su cui ironizza in un epigramma:

L'incompréhensibilité
Non des doctrines qui sont nulles
Mais de leurs gueuses de formules...

Ormai giura solo sulla chiarezza, e scrive a Cazals il 26 agosto 1889:

Così come parliamo chiaro, abbiamo spirito vivo, incisivo, ma equilibrato, non contemplativo, così scriviamo agile quando occorre, solido e pesante quando si deve, ma prima di tutto chiaro e netto. "Il resto é musica".

Ma per non rinnegare né il suo passato né una parte importante della sua opera, aggiunge:

Che vuoi mai, *homo duplex*, P.V.; ammetto, adoro in certi casi un certo, *cer-to*, vago, un pò di indeciso (ma in indeciso c'è *deciso*, che viene da *decisione*) che comunque però "si

unisce al preciso” (...).

In maniera ancora più netta, in una poesia pubblicata sulla rivista “La Plume” del 13 maggio 1891, prima che diventasse il brano XVIII di “**Bonheur**”, afferma:

L’art tout d’abord doit être et paraître sincère
Et clair, absolument: c’est la loi nécessaire
Et dure, n’est-ce pas, les jeunes, mais la loi;
(...)
L’art, mes enfants, c’est d’être absolument soi-même;
(...)
Et vive un vers bien simple, autrement, c’est la prose.
La Simplicité, - c’est d’ailleurs l’avis rare, -
ô la Simplicité, tout-puissant qui l’aura
Véritable, au service, en outre, de la Vie.

E poco dopo, nell’ “*Art poétique ad hoc*” che sarà pubblicato postumo nelle “**Invectives**”:

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

Sulla scorta di tali dichiarazioni che sono da attribuire alla lucidità di un uomo troppo spesso considerato come un puro istintivo, le ultime raccolte, pur discontinue, ci appaiono non come segni della degradazione del genio ma anzi come la conquista della “pace della sera”, della serenità in una totale accettazione di sé.

Se non è stato un teorico, Verlaine ha comunque con il suo esempio contribuito allo schiudersi della poesia moderna.

Sdegno di innovazioni formali quali il verso libero, ha però portato la sua prosodia a una dissoluzione singolarmente efficace delle forme tradizionali. Nella già citata “**Critique des Poèmes saturniens**” poteva replicare così ai suoi detrattori:

Mio Dio, credo di aver spezzato il verso a sufficienza, di averlo abbastanza liberato - se preferite - spostando il più possibile la cesura e - quanto alla rima - credo di essermene servito con giudizio, senza troppo assoggettarmi né a pure assonanze né a forme di eco indiscretamente eccessive.

E in un epigramma notava:

J’admire l’ambition du Vers Libre
- Et moi même que fais-je en ce moment
Que d’essayer d’émouvoir l’équilibre
D’un nombre ayant deux rythmes seulement?

Fin dal 1884, Huysmans lo aveva considerato con ammirazione in “*A rebours*”:

Munito di rime ottenute coi tempi dei verbi, a volte anche con lunghi avverbi preceduti da un monosillabo, da dove cadevano come dall’orlo di una pietra, in una pesante cascata d’acqua, il suo verso, tagliato da cesure inverosimili, spesso diveniva singolarmente astruso, con le sue ellissi audaci e le sue strane trasgressioni, che non mancavano tuttavia di grazia.

Più oltre, parlava anche di ritmi “il cui timbro quasi cancellato si sentiva solo in strofe lontane, come un suono spento di campana”.

Aggiungiamo che Verlaine eccelle nel sovrapporre alla forma più canonica, per esempio un sonetto di versi alessandrini, un ritmo da verso libero. Si pensi solo alla prima quartina del sonetto di “**Sagesse**”: “*ô vous, comme un qui boite...*” che si snoda in sequenze di due, sei, quattro, una, undici, otto, sette, nove sillabe in un gioco sottile in cui si rispondono misure pari e dispari, suggerendo, queste ultime, la fuga di tutte le cose, dopo lo zoppicare delle prime. Non è un paradosso affermare che, se Verlaine ha ripudiato il verso libero, ne è tuttavia il padre naturale.

Anche nella sua prosa, soprattutto nelle opere autobiografiche, come le “**Confessions**”, ricerca un andamento nuovo, poetico, con una libertà di vocabolario e di sintassi che troppo spesso è stata considerata, per incapacità di coglierne l’originalità, come una scrittura poco curata, se non addirittura “sciatta”.

Le sue innovazioni formali sarebbero vuote di senso se non fossero motivate da una precisa concezione della poesia: quella che, venuta dal Romanticismo tedesco, sostenuta da Hugo nelle sue poesie visionarie, da Nerval o da Baudelaire, chiede alla lirica di

essere non racconto o analisi di emozioni, ma - come é stato detto - vibrazione dell'anima, liberazione delle potenze del sogno, emergere dell'ineffabile, di là dalle strutture razionali e dall'ambito dell'intelligenza. In questo, Verlaine oltrepassa il puro impressionismo, la notazione di impressioni fragili e fuggevoli, per raggiungere un simbolismo autentico, cui non occorre la convenzionale creazione immaginaria di principesse lontane, di cigni portatori di mistero, di leggende medievali. La sua esperienza poetica, non le teorie, cui non credeva, si identifica con l'evoluzione poetica degli ultimi trent'anni del secolo. "Verlaine la poesia" diceva Oscar Wilde, per il quale Mallarmé era - occorre dirlo? - il poeta.

L'immagine stessa della poesia: tale Verlaine é rimasto dopo la morte. Tutti gli anni, dal primo anniversario della sua scomparsa, seguendo una tradizione viva ancora oggi, i suoi ammiratori si riuniscono per celebrarlo. Quando si deve evocare una figura esemplare di poeta, l'inconscio collettivo si rifà al suo nome. La memoria popolare conserva - magari per il tramite di una canzone - poesie e versi suoi.

In compenso, la critica del nostro secolo lo trascura in maniera singolare. André Breton lo ha paragonato ad Albert Samain per condannare quella che considera la sua leziosaggine. L'autore anonimo (ma sappiamo che si tratta di Philippe Soupault) della "Anthologie de la nouvelle poésie française", pubblicata nel 1924, riconosce come iniziatori di questa nuova poesia Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Charles Cros, Germain Nouveau, ma non cita il nome di Verlaine. I tradizionalisti non sono meno severi dei surrealisti. Thierry Maulnier, nel 1935, lo esclude dalla sua antologia della poesia francese. Ancor oggi, di lui la critica si occupa poco, al massimo gli concede, con Jean-Pierre Richard, una certa "scipitezza".

Forse il nostro tempo, in cui la poesia cede alle lusinghe della metafisica o si svolge verso un puro esercizio linguistico, é meno pronto ad accogliere il dramma del *pauvre Lelian, umano, troppo umano*, che disdegna le teorie e si accontenta di essere un poeta. Sicuramente, gli preferisce la rottura definitiva operata da un Rimbaud o da un Germain Nouveau, la ricerca ostinata di un Mallarmé, la frenetica ribellione di un Lautréamont. Lo sentì bene Valéry che, senza nascondere la sua predilezione per il rigore e la purezza di Mallarmé, e pur trovando Villon più "moderno", constatava:

La sua opera non mira a definire un altro mondo più puro e più incorruttibile del nostro, quasi completo in sé stesso, ma ammette nella poesia tutta la varietà dell'anima, così com'è. Verlaine si offre al massimo della sua intimità; é pieno di alti e bassi che lo rendono vicinissimo al lettore. Il suo verso, libero e mobile fra gli estremi del linguaggio, osa scendere dal tono più delicatamente musicale fino alla prosa, a volte alla prosa peggiore, di cui si appropria, deliberatamente sposandola".

MICHEL DECAUDIN

"I suoi esordi sono quelli di un giovane poeta parnassiano, che celebra in Baudelaire l'artista perfettamente padrone di sé, che sa provocare con le capacità prestigiose di un'arte perfettamente dominata emozioni che non prova, dedito esclusivamente alla Bellezza. Nella sua prima raccolta, "Poèmes Saturniens", pubblicata nel 1866 a 22 anni, invoca l'indipendenza della poesia, il lavoro, i "vers émus" "très froidement" e lascia trasparire, più che un'imitazione, un'assimilazione dei grandi modelli, Leconte de Lisle, Gautier, Banville, non senza una punta d'ironia. Tre anni dopo, le "Fêtes Galantes", con i loro quadretti raffinati che s'ispirano ai poemi preziosi di Voiture e Benserade come pure ai pittori galanti del XVII secolo, brevi testi di straordinario virtuosismo (sia che si tratti delle risorse sonore delle parole o della varietà dei metri e delle pause), si ricollegano egualmente ai codici estetici del Parnaso.

E' tuttavia ben lontano dall'attenersi alle regole della scuola. La proclamata impassibilità viene smentita da una poesia che é un paesaggio sentimentale. I "Poèmes Saturniens" sono attraversati dal lamento di un essere che si sente orfano, debole, condannato da Saturno a subire il "vent mauvais" e che sogna dolcemente un amore protettivo, materno. Il turbine delle "Fêtes Galantes" si chiude con un colpo di vento distruttore, la conversazione galante e sensuale si trasforma in un colloquio disperato, l'evasione passeggera sfuma in solitudine glaciale. Già da queste prime poesie, Verlaine ha acquisito un accento proprio, una linea musicale che si sovrappone alla metrica e imprime al verbo una specie di fremito, una "rêverie" che ammorbidisce

il discorso, e immagini fluide.

Del resto frequenta il salotto di Nina de Villard, luogo di ritrovo di repubblicani e di ammiratori di Wagner, di pittori "rifiutati" come Manet, della fantasia in poesia.

Sta volentieri nel gruppo dei poeti dell'Hôtel de Ville, con Valade, Mérat, Blémont, Coppée. Elabora una poesia della modernità, realista e sociale, di cui ci viene dato l'esempio in "**Les loups**" o in "**Le soldat laboureur**" pubblicate in seguito in "**Jadis et Naguère**".

E' un ingegno instabile, che si lascia andare alla deriva. Il suo matrimonio con Mathilde Mauté de Fleurville nell'agosto del 1870 gli appare come un'oasi di sicurezza, una protezione contro l'ubriachezza e l'omosessualità. "**La bonne chanson**", finito di stampare nel giugno del 1870, ma che verrà messo in vendita solo dopo la guerra del 1872, è un diario poetico del fidanzamento. Con l'esclusione di qualche raro momento, in quest'opera Verlaine rifiuta la suggestione a vantaggio dell'astrazione e dell'allegoria; le mezze tinte del crepuscolo lasciano il posto a immagini d'aurora e di radiosa luce. Tutto avviene come se la pace morale, raggiunta o sperata, si traducesse in un arretramento del canto davanti al discorso e dell'evocazione davanti alla descrizione: tentazione dell'ordine alla quale il poeta sarà spesso sensibile.

Il fallimento del matrimonio è rapido e totale. La guerra riporta Verlaine alle sue abitudini precedenti. Non solo, nel giugno del 1871 viene destituito dal suo impiego al comune di Parigi, impiego che non aveva abbandonato durante la Commune. L'arrivo di Rimbaud, in settembre, farà il resto. E' bastato poco tempo perché i due amici creassero scandalo e finissero, nel luglio del 1872, col partire per il Belgio e poi per l'Inghilterra. E questo porterà, dopo un anno di malintesi e di polemiche alimentate dalle palinodie di Verlaine, al colpo di pistola sparato da quest'ultimo contro Rimbaud il 10 luglio 1873 a Bruxelles e quindi alla sua condanna a due anni di prigione.

Verlaine ha rotto definitivamente con il Parnasse. La sua poesia del periodo 1872 - 1873, raccolta nel 1874 in "**Romances sans paroles**", è, a somiglianza della pittura impressionista, più sensibile ai ritmi che alle forme, alle luci più che ai colori e ai colori più che alle linee. La rima si stempera, il verso sembra dissolversi in cadenze inafferrabili, una linea melodica si sostituisce alla prosodia. Le immagini si disfano, perdute non appena vengono afferrate, ridotte alla sensazione pura. Il mondo esteriore e la vita interiore si fondono in impressioni fugaci e in canzoni attenuate.

Questa piccola raccolta, che rappresenta un risultato della poesia verlainiana, non avrà alcuna diffusione. Verlaine è in prigione a Mons, e in Francia di amici fedeli ne ha ormai pochi. Nei primi mesi della sua detenzione scrive le grandi *pièces* "diaboliche", ispirate dall'avventura rimbaudiana, "**Crimen Amoris**", "**La grâce**", "**Don Juan pipé**".

Nell'aprile del 1874 Mathilde ha ottenuto la separazione. Verlaine, che non ha smesso di sperare in una riconciliazione, sprofonda nello smarrimento. Alcune settimane dopo avviene la conversione: si abbandona alla religione, come aveva fatto con il matrimonio, con gli stessi sogni e la stessa innocenza. A partire dalla sua liberazione nel gennaio 1875 fino al 1882, si sforza di condurre una vita rispettabile lontano da Parigi e di restare fedele alle sue nuove convinzioni. Ha comunque fatto una *rentrée* letteraria con "**Sagesse**". Al di là della pura sensazione e dei movimenti impercettibili dell'anima, coglie il dramma di un'esistenza, l'eterno scontro del bene e del male, il mistero e il soprannaturale, con una pienezza e una semplicità eccezionali; ma riesce anche, pur essendo neofita, a dogmatizzare e a sviluppare in versi una teologia sommaria e idee morali o politiche sentenziose. Una doppia tentazione ormai costante nella sua opera: il discorso, l'allegoria, l'astrazione da una parte, e dall'altra la modulazione musicale, la suggestione e l'immagine.

A partire dal 1882, viene scoperto da una nuova generazione che si riconosce nel suo "**Art poétique**" o nel sonetto "**Langueur**". Ed egli, con "**Les poètes maudits**", rivela loro Corbière, Mallarmé e Rimbaud, disegnando attraverso questi autori le convergenze di uno stile di vita e di creazione. All'inizio del 1885, "**Jadis et naguère**", un insieme composito, frettolosamente ordinato, offre ai suoi nuovi ammiratori quasi un caleidoscopio della sua opera.

E' negli ultimi anni della sua vita che si fissa l'immagine del poeta alcoolizzato, frequentatore abituale degli ospedali parigini. Non ha comunque perso completamente la testa e, mentre non smetterà di oscillare tra i richiami della carne e quelli della fede,

la tendenza borghese del suo istinto si scontra con gli abbandoni della *bohème*.

E' in una relativa agiatezza che muore l'8 gennaio 1896.

Non dobbiamo immaginarlo quindi come un poeta sfinito, capace solo di qualche raro momento di lucidità. I due versanti della sua opera, "**Amour**", "**Bonheur**", "**Liturgies intimes**" sulla scia di "**Sagesse**", e dall'altra parte "**Parallèlement**", "**Chansons pour elle**", "**Elégies**", "**Odes en son honneur**", "**Dans les limbes**", accentuano certamente le diversità già riscontrate. Ma queste raccolte lo mostrano sempre alla ricerca dell'autenticità, teso verso la semplicità e la chiarezza, la sincerità totale ("**L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même**"). Fin nei suoi ultimi versi é possibile seguire i suoi sforzi - anche se i risultati non sono sempre felici - per creare un linguaggio poetico autonomo.

La vita di Verlaine é legata a tal punto alla sua opera che si é tentati di vedere l'artista a immagine dell'uomo. Ma vorrebbe dire esporsi ad alcuni equivoci. Dell'uomo, si é già detto della doppia natura di angelo e di fauno, del bisogno sfrenato di tenerezza e d'amore ("**J'ai la fureur d'aimer. Qu'y faire? Ah! laisser faire!**") la cui contropartita é la violenza e la trasgressione di qualsiasi ordine, la mescolanza di purezza e di pornografia, di spirito borghese (il bisogno della legge) e *bohème* (la richiesta della libertà). Si é detto anche di quanto fosse debole, disarmato di fronte agli ostacoli o alle tentazioni. E' altresì vero che queste sollecitazioni contraddittorie e i drammi che generano, sono al centro della sua ispirazione poetica. Ma egli ha scelto fin dall'inizio di essere un uomo di lettere e lo é rimasto nelle vicissitudini della sua esistenza. Nessuna rinuncia, nessuna remissività in questo caso. Non diversamente nella sua opera: non é il poeta "selvaggio", naïf", abbandonato all'istinto, che talvolta si é creduto di vedere in lui, ma un artista lucido e tenace che traccia il proprio percorso al di fuori delle formule di scuola e dei sentieri battuti.

E' stato uno dei grandi prosatori del simbolismo. Ostile al verso libero, fedele alla rima, contribuì tuttavia all'abbandono delle regole tradizionali grazie alla varietà e alla scioltezza talvolta acrobatica dei versi, all'utilizzazione del metro dispari e della rima femminile, che sembrano lasciare il verso in sospenso, attraverso l'introduzione di cadenze originali giustapposte alle strutture regolari. Ricordò anche con il suo esempio che la poesia non era racconto, né descrizione e neppure analisi, ma suggestione, che il suo ambito era innanzitutto il mondo delle sensazioni e di questi "*au-delà troublants d'âme*" di cui parlava Huysmans riferendosi a lui. Ma i simbolisti, se pure l'hanno ammirato, l'hanno imitato poco: hanno infatti rivolto la loro attenzione piuttosto verso Mallarmé.

In fin dei conti la maggior affinità con i decadenti, che hanno riconosciuto in lui la loro concezione della modernità, la raffinatezza dei sentimenti, il culto della sensazione, l'inclinazione verso il sogno nostalgico, l'acuto senso della miseria umana.

Tuttavia, mentre la metafisica, le ambizioni intellettuali e le preoccupazioni dei simbolisti lo disgustavano, nello stesso tempo non condivideva il pessimismo dei decadentisti e disapprovava in loro una certa trascuratezza artistica. Non sarà stato un caposcuola, ma certo un poeta esemplare: questa é la ragione del suo prestigio."

M. DECAUDIN

La poetica

"PREMIERS VERS"

"Certains poètes se cherchent longtemps, parfois dans l'angoisse ou le doute; beaucoup s'approchent lentement d'eux-mêmes à travers de constantes recherches techniques, sans cesse remises en question, comme s'ils attendaient d'une expérimentation ou d'une interrogation toujours plus attentives du langage la découverte de leur propre voix; d'autres enfin, et les plus opposés en apparence - ainsi de Hugo, de Rilke, - loin de jeter d'emblée des feux éblouissants et totalement neufs, se développent comme des arbres, en une croissance ininterrompue, et culminent en un chant souverain vers quoi il semble alors que tendaient toutes leurs oeuvres antérieures, celles-ci n'apparaissant plus du coup que comme les différents jalons d'une oeuvre en devenir. Rien de tel chez

Verlaine, et cela vaut qu'on y prenne garde. Il chante presque d'emblée avec cet accent inouï qui est le sien; le frisson, la chanson grise, la vaporisation de l'être dans la sensation ou la rêverie, cette boiterie mélodieuse de la prosodie par laquelle le grelottement même d'une âme "en peine" et "de passage" se communique directement, et l'on ne sait si c'est à l'âme ou aux sens soudain vacants et dénoués, tout ce qui fait la magie fragile et obsédante de l'art verlainien est là, presque totalement délivré et maîtrisé dès les **"Poèmes saturniens"**, s'exprime avec une extraordinaire liberté dans les **"Fêtes galantes"** et surtout les **"Romances sans paroles"**, puis, malgré les quelques admirables poèmes de **"Sagesse"** qui semblent ouvrir la voie à un impressionnisme symbolisant, malgré quelques sursauts tardifs et sans lendemain, cet art si tôt conquis se détourne des chemins qu'il a ouverts ou pressentis, se retranche, s'oublie et va jusqu'à se renier dans un retour aux jeux anciens, dans une longue litanie sans surprise et sans grâce, dans un adieu à soi-même si étrange et si définitif que seuls le reniement ou la fuite de Rimbaud peuvent finalement lui être comparés. A l'inverse de la plupart, le chant verlainien jaillit presque aussitôt dans sa limpidité et sa singularité, puis, à partir de 1876 environ, il s'embourbe et se perd, ne reparaisant plus ici et là qu'en fusées vite retombées. Tandis que la majorité des artistes commencent par être prisonniers des mots, des rythmes, des images d'autrui, subissent la fascination et la contamination des autres, et ne se dégagent que progressivement de ces manèges d'autrui qui leur ont d'abord donné cet ébranlement et ce secret désir d'imiter qui sont à la source de toute création, Verlaine assimile d'instinct la voix, les pièges, les secrets des autres, les transmue avec une rapidité déconcertante en un chant personnel, rend bientôt méconnaissables ces premiers modèles à partir desquels il s'est pourtant, lui aussi, cherché et découvert. Mais, singularité non moins étonnante, alors que la plupart, une fois en possession de leur génie propre, lui restent d'ordinaire fidèles, même lorsqu'ils semblent le soumettre aux expérimentations formelles apparemment les plus éloignées de sa source, c'est après avoir eu l'étonnant bonheur d'être soi quand à peine il commençait à chanter, - les **"Poèmes saturniens"** sont d'un jeune homme de vingt ans, **"Fêtes galantes"** et **"Romances sans paroles"** ne sont pas loin derrière et les poèmes de **"Sagesse"** où le poète habite son souffle le plus nu sont écrits entre trente et trente-deux ans - que Verlaine se trouve en proie aux puissances qui lui sont le plus étrangères: loin de s'en défendre, il les accueille, il s'y soumet; son art marque devant soi-même une déconcertante hésitation, recule et se fuit dans des formes qu'il ne crée plus, pastiche, parodie de soi et des autres, obéit tour à tour ou simultanément aux sollicitations les plus diverses, les plus opposées, ou prétend se survivre, sans pourtant y croire sans doute tout à fait, dans d'interminables besognes alimentaires menées tant bien que mal jusqu'à la fin.

De la plus grande partie de son oeuvre, ainsi, Verlaine est totalement ou partiellement absent. Nulle vocation poétique plus impérieuse, plus précoce, plus résolument affirmée, mais nulle non plus qui ait si tôt tourné court; non pas tant éteinte que trahie, reniée, s'en prenant à soi-même enfin, se dénonçant et s'accusant.

Sensation et rêverie, c'est en s'en prenant, par un étrange retournement panique, à ces deux pôles essentiels de son art, que Verlaine s'éloignera un jour irrémédiablement de lui-même, condamnera sa poésie, en la coupant de ses racines vives, à ce végétation morne et désarmé où n'affleureront plus, à partir de **"Sagesse"**, que des nappes de nostalgie ou la poignante raillerie d'un être qui assiste à sa propre défaite, à son propre anéantissement. Sensation et rêverie, très tôt cependant Verlaine les avait reconnues pour la source même de son art, s'était essayé à fondre leur double courant en une unique coulée mélodique. De cette tentative, les poèmes de jeunesse les plus caractéristiques portent déjà témoignage, et, dans **"Fadaïses"**, cette aigre fadeur, ce tremblement secrètement crispé d'une âme qui s'effare, qui cherche l'absence et se donne à soi-même congé, montrent assez que le poète est tout proche, dès 1861, de mettre la main sur l'essentiel de ses secrets et de ses pièges.

La dissolution de l'être poreux et abandonné dans la rêverie, sa projection et sa pulvérisation dans les objets du monde, Verlaine a très vite vu ou senti là la pente profonde de son génie. Ce songe auquel la sensation donne chez lui naissance et qui entraîne alors tout l'être démarré, envahi, dans une lente dérive indéfinie, et parfois panique, affolée, tourbillonnante, avant de se révolter contre lui, il l'élit, il en fait le lieu même et le signe de sa poésie, il voit en lui, comme les **"Poèmes saturniens"** le

diront en clair, la “[patrie respirante de l'âme](#)”.

Cet enfant, ce petit bourgeois qu'il fut, Verlaine le montre, dans ses “**Confessions**”, sollicité dès le plus jeune âge par ses sensations et à elles précocement attentif: “Je fixais tout, rien ne m'échappait des aspects, j'étais sans cesse en chasse de formes, de couleurs, d'ombres. Le jour me fascinait et bien que je fusse poltron dans l'obscurité, la nuit m'attirait, une curiosité m'y poussait., j'y cherchais je ne sais quoi, du blanc, du gris, des nuances peut-être”. Il ne le montre pas moins attentif à ce “[kaléidoscopage](#)” des sensations, à leur glissement et comme à leur emboîtement infini les unes dans les autres, à cette immixtion de la rêverie en elles, à ces choses soudain qui “[chantent dans la tête alors que la mémoire est absente](#)”, à ce lointain murmure du “[sang qui chante et qui pleure](#)” alors que l' “[âme s'est enfuie](#)” et que l'on dirait que c'est le corps même, passif et dénoué, ses rumeurs et ses ténèbres, qui sont devenus le lieu et le lit de la rêverie: il suffit du bruit léger de l'eau qui chante dans une bouilloire pour que ce chuchotement vaguement perçu à travers un demi-sommeil déclenche chez le petit Verlaine ce flux d'images captées dans leur mouvement et éveillant dans le rêveur de confus, de renaissants harmoniques. L'importance attachée par Verlaine à ce moment si ténu de sa petite enfance ne peut manquer de frapper; c'est le mouvement même de la rêverie verlainienne qui est ici saisi, et le secret de cette magie allusive qui est celle de “**Vendanges**”, de “**Kaléidoscope**”, d' “**Images d'un sou**”. Le côté panique, fantomatique de l'art verlainien, celui de ces “**Fêtes galantes**” démarrées de la réalité, situées aux confins de l'imaginaire et de l'absence, cette pâleur livide dont la lune ou la mort fardent des visages spectraux, ne sont pas moins perceptibles dans certaines de ces fragiles sensations d'enfance que rapportent les “**Confessions**”: c'est d'instinct que le petit Verlaine fait des fantômes de pénitents entrevus à Montpellier, substitue à l'évidence des couleurs cette buée grise ou laiteuse qui les noie, plonge soudain les objets du monde dans le demi-jour frissonnant d'un méconnaissable ailleurs.

Nature poétique puissante, libre, et, bien que la préférence accordée au mode mineur, le goût de la chanson grise, de la “[chose envolée](#)” aient longtemps masqué à la critique une évidence si peu récusable, comme sauvage. Vocation reconnue dès l'enfance, acceptée et choisie sitôt que reconnue. Mais sensation et rêverie restent des plages vides tant qu'elles n'ont pas rencontré un langage; le chant est le seul lieu où le monde de l'imaginaire accède à la réalité. Le langage poétique, il ne naît pas pourtant spontanément à partir de la rêverie, de la sensation, de l'élection de l'imaginaire ou de l'adhésion profonde de l'être aux images. Ces images ne sont pas reconnues d'abord dans la nature, mais dans d'autres oeuvres. C'est la lecture, la révélation d'un autre univers, celui des formes et des rythmes, qui découvrent au poète ce mouvement irrésistible en lui auquel il s'identifiera désormais. Cet univers, pressenti déjà sans doute à travers de plus sages “[morceaux choisis](#)”, ce sont “**les Fleurs du Mal**” et aussi les “**Cariatides**” de Banville, qui, au collège, l'ouvrent à Verlaine. Il a quatorze ans, et c'est à ce moment d' “[imitation enfantine](#)” qu'il fait, significativement, remonter, dans les “**Confessions**”, la vocation poétique. L'influence de Baudelaire, ainsi, cette influence “[qui ne pouvait que grandir et... s'éclaircir, se logifier avec le temps](#)”, elle est là, avouée, saluée, dès le début.

C'est à Hugo toutefois que Verlaine dédie et envoie les premiers vers de lui que nous connaissons, et qui datent également de la quatorzième année: “**la Mort**”. Vers négligeables, sans doute: nous savons bien d'où vient cette faucheuse dans un champ, et cette “[faulx dans ses livides mains](#)”. Mais enfin il est caractéristique que ces premiers vers, malgré leur gaucherie, leur raideur, leurs fautes de prosodie, offrent déjà des variantes, des repentirs: ce trait, et aussi le fait que Verlaine les ait adressés aussitôt à un poète admiré, montre assez, chez cet adolescent qui s'essaie, la volonté, la conscience de faire là oeuvre littéraire, et ce besoin d'être accueilli et jugé que n'ont pas d'ordinaire les collégiens qui balbutient en vers leurs confidences, leurs aspirations ou leurs nostalgies. C'est bien d'un acte poétique que, au moins par l'intention, il s'agit là en effet.

Mais il y a plus. Il est singulier que le dernier grand poème écrit par Verlaine, ce poème de décembre 1895 si considérable et si longtemps négligé, soit intitulé, à peine différemment: “**Mort!**”. Il est singulier que le plus significatif, le plus véritablement verlainien des poèmes de jeunesse, “**Fadaises**”, écrit à dix-sept ans, en juillet 1861, soit

ce grinçant madrigal, cet aveu d'amour adressé à la mort. La mort, la fuite, l'absence, ce lieu vide de l'âme, déjà ils apparaissent ici comme le fondement même de la poésie verlainienne. Absence en elle partout présente et sous-jacente à toute chose. Ce visage fardé, blêmi et bleui par un clair de lune irréel, que courtisent ouvertement ou en secret les fantoches fantomatiques des **"Fêtes galantes"**, c'est bien lui qui, nommé et reconnaissable, est courtoisé dans **"Fadaises"**. La chair pourra bien être un jour exaltée comme le **"seul fruit mordu"** aux **"vergers d'ici-bas"**, une nostalgie essentielle dans le même moment l'appelle et la récuse; ce n'est pas elle qui est avidement cherchée, interrogée, étreinte, mais sous elle cette absence invisible et pressentie, cette absence seule convoitée, seule aimée, ce courant mortel du songe qui entraîne le rêveur, le fascine et le dissout lui-même sur des confins où il n'a finalement rien étreint. On entrevoit ainsi, dès les premiers vers écrits par Verlaine et qui comptent, la source profonde de cette poésie: c'est dans l'humus d'une rêverie quasi organique qu'elle naît, et cette rêverie qui traverse les objets du monde, les noie, les entraîne avec elle dans une buée flottante, qui les dissout comme, au bout du compte, elle dissout le rêveur lui-même, débouche sur la mort et l'absence ou se confond avec elles. Si le rêveur ne peut rien étreindre du réel qui ne soit aussitôt menacé d'irréalité et de dissolution, c'est qu'il est lui-même étreint par le rêve et emporté par lui comme on est étreint, éteint, emporté par la mort. D'où, chez Verlaine, ces brusques accès paniques, ces soudains réveils angoissés, ces tentatives toujours avortées par se prémunir contre l'invasion menaçante du songe, pour s'ancrer dans une réalité à laquelle jamais il ne peut adhérer tout à fait, chair, lois, image du Christ incarné, obsession d'un salut enfin, prière ou action, ou encore cette mort chrétienne vue comme le suprême recours, et presque comme un exorcisme, contre l'absence et la pulvérisation intime de l'être.

Très tôt ainsi, un double mouvement habite Verlaine. Le rêve est d'abord reconnu et choisi comme **"la région où vivre"**; puis, ce rêve qui, très tôt, comme dans **"le Monstre"**, s'achève en cauchemar, préfigure la mort et l'anéantissement du rêveur, est combattu, repoussé, renié.

Un autre poème de jeunesse, **"Aspiration"**, daté comme **"Fadaises"** de 1861, peut bien n'apparaître d'abord que comme un simple décalque baudelairien; il ne proclame pas moins ouvertement que le fera un peu plus tard le **"Prologue"** des **"Poèmes saturniens"** la suprématie du songe sur la vie, le schisme irréparable entre réel et imaginaire et du même coup un schisme, un divorce intime au coeur de l'être, schisme que, par la suite, Verlaine tentera de résoudre dans une impossible réconciliation, mais auquel il consent dans le moment qu'il le reconnaît; pour le jeune homme qui écrit **"Aspiration"**, la vie est déjà la **"vie atroce et laide d'ici-bas"**, la suspicion est jetée sur le **"remuement de la chose coupable"**, le monde dénoncé comme un **"baigne"** impur; dès lors, c'est à se réfugier **"loin de tout ce qui vit"** qu'aspire le poète, le rêve et l'imaginaire sont tenus par seuls habitables; ce n'est donc plus à dire, à recenser ou à exalter les objets et les formes de l'univers réel que déjà se voue la poésie verlainienne, mais bien à créer un réel de l'imaginaire.

Le mouvement qui, en Verlaine, s'oppose à cette élection de l'imaginaire, soupçonne ou dénonce le flux de la rêverie, sa face livide et périlleuse, son obscure parenté avec l'absence, le vide, la mort, n'apparaît pas moins précocement. Le désert de l'imaginaire, ce **"vague"** et ce sable des fables qu'accusera le dernier poème: **"Mort!"**, les **"Vers dorés"** de 1886, contemporains des **"Poèmes saturniens"** mais significativement retranchés du recueil, tentent déjà de le conjurer; déjà dans cette gauche et naïve profession de foi parnassienne Verlaine se tourne contre cette pente profonde du songe en lui; **"le rêveur"** y **"végète comme un arbre"**; le **"marbre"** de l'esthétique parnassienne, si contraire au génie verlainien, il ne le caresse un instant que comme un recours possible au titubement de l'être en dérive, menacé de se perdre et de se défaire dans le **"vague des fables"**, dans les eaux mortelles du songe.

Mais avant même, un autre poème de 1861, étrangement différent d'**"Aspiration"** et de **"Fadaises"**, témoigne de cette révolte en Verlaine contre des puissances auxquelles il semblait d'abord se vouer tout entier: **"Des morts"** peut être considéré comme le premier de ces poèmes-actions qui, même à l'époque des **"Romances sans paroles"**, ne cesseront de jaloner l'oeuvre comme autant de dénégations opposées au courant de la rêverie, au tremblement de l'âme orpheline, **"les Vaincus"**, **"les Renards"**, tels poèmes politiques ou théologiques de **"Sagesse"**.

Ainsi, dès le début, il ya en Verlaine ce “schisme têtue” qu’un instant, à la suite de Rimbaud et à son exemple, il tentera de résoudre sans le pouvoir dans l’étonnante entreprise dont témoigne “**Crimen Amoris**”; il y a ces vanes ouvertes de la sensation et de la rêverie, et l’originalité la plus saisissante du poète sera de les faire se pénétrer l’une l’autre, la sensation semblant alors être l’affleurement même de l’âme, la rêverie envahissant les objets du monde et ceux-ci, dénoués, isolés, devenant à leur tour les signes d’une rêverie ou d’une émotion qui se projette en eux. Il y a enfin ce vertige, cette obscure conscience de ne “savoir pourquoi”, ces mots de fiançailles murmurés à la mort et en même temps son effroi et un recul devant ce “mystère nocturne” dont la laiteuse émanation ne cesse pourtant de baigner la poésie verlainienne, de la faire glisser ailleurs même lorsqu’elle s’applique à rendre avec une acide précision les sensations les plus immédiates”.

JACQUES BOREL

”POEMES SATURNIENS”

“Lorsque, en 1862, Verlaine, bachelier, quitte le collège, il ne s’est pas seulement reconnu poète: il s’est choisi, il s’est voulu poète. Et non seulement poète: homme de lettres. Il y a en lui un goût très éveillé pour la chose, le monde littéraires. Ce goût, il le gardera jusqu’à la fin. A aucun moment on ne sent en lui ce mépris, secret ou proclamé, pour l’univers clos des cénacles, des brasseries, cette orgueilleuse répulsion pour les “mains à plume” qui soulèvent Rimbaud presque dans l’instant où il pénètre à son tour dans ces groupes où il a tout fait pourtant pour être introduit. Verlaine peut bien feindre un instant de se soumettre à ce que l’on veut pour lui, des études de droit, l’exercice d’un métier: les revues, les cafés, les “camarades”, c’est à ce petit monde des lettres qu’il va naturellement, auquel, malgré la renaissante tentation en lui de la vie bourgeoise, il reviendra, après “Sagesse”, pour n’en plus sortir. Cet homme de lettres à la ligne qu’il sera un jour, dont Corbière, durement, dira qu’il “écrit sous lui”, peut-être certains de ses traits sont-ils déjà discernables dans l’employé de l’Hôtel de Ville qui, dès 1863, fréquente le salon de la marquise de Ricard, y rencontre Banville, Coppée, Villiers, France, Heredia, Chabrier, se lie bientôt avec Mendès, avec Mérat, avec Valade, puis avec Glatigny, admiré dès l’adolescence, avec les frères Cros, Charles de Sivry, Léon Dierx, Leconte de Lisle. Sur tous ceux-là, sur d’autres encore, en quête d’“argents”, il écrira plus tard les notices des “Hommes d’aujourd’hui” où le critique, partout, cédera le pas au “camarade”, et ce sont les échos de ce même monde que l’on entendra dans les conférences indéfiniment reprises des dernières années. En 1868, après les “Poèmes saturniens”, ce seront les soirées chez Nina de Villard. Puis, il y aura les dîners des Vilains Bonshommes, les Zutistes.

Homme de lettres, Verlaine le sera, ou voudra l’être, de 1862 jusqu’à la fuite avec Rimbaud; les lettres à Lepelletier témoignent combien profondément il l’est encore après le drame de Bruxelles, lorsque, en prison, il suit de près l’impression et la publication des “Romances sans paroles”; il le redeviendra enfin tout à fait après Rethel, après Stickney, après Coulommès.

Dès octobre 1862, il sollicite du directeur du “Boulevard” l’insertion de ces “vers jeunes”, par tant de côtés si verlainiens: “Fadaïses”. Il ne les retiendra pas pour les “Poèmes saturniens”; ce passage de “vous” au “tu”, ce vocabulaire galant et discret, cette ironie fardée, grinçante, le choix même de certains mots (“la verte ramée...” “Dieux! quels baisers! Et quels propos de fous!”), la mort enfin, courtisée, anéantissant tout autre visage, prenant finalement la place de cette femme à qui le madrigal semble d’abord adressé, c’est là pourtant, non pas sans doute l’accent, ni l’art, des “Fêtes galantes”, mais la même angoisse masquée déjà qui fait atrocement trembler et se crispier la voix des “amants bizarres” ou des amants spectraux du “Colloque sentimental”; c’est aussi la même cruauté câline, la même voix “aigre et fausse” que l’on entend dans la “Sérénade” des “Poèmes saturniens”, et infiniment moins esclave, dans les vers de 1861, du modèle baudelairien.

C’est en août 1863 que Verlaine a “le bonheur” de se voir “imprimé pour la première fois”. Louis-Xavier de Ricard, que le poète vient de rencontrer, publie “Monsieur Prudhomme” dans sa toute jeune “Revue du Progrès moral”. Ce poème, si étrangement différent de “Mélancholia”, des “Paysages tristes”, les “Poèmes saturniens” le reprendront, dans cette dernière partie du recueil où, anciennes et

nouvelles, se mêlent et se repoussent les tendances - ou les influences - les plus contraires. Il apparaît cependant, si l'on y prend garde, comme beaucoup plus important que la plupart des autres pièces de **"Caprices"**, décalques baudelairiens comme **"Sérénade"** ou **"Nevermore"**, décalques ou, plus vraisemblablement, pastiches conscients de modèles parnassiens, comme **"çavitrî"**, **"César Borgia"**, **"la Mort de Philippe II"**. Car l'inspiration de **"Monsieur Prudhomme"** n'est nullement isolée dans l'oeuvre verlainien. **"L'Enterrement"**, **"l'Apollon de Pont Audemer"** témoignent au contraire dans le même moment d'une persistante obsession. **"L'Ami de la nature"**, que Verlaine récitera en 1868 chez Nina de Villard, **"Faut hurler avec les loups"**, qui traduit un même goût par la langue parlée, vulgaire, déformée, argotique, à laquelle aussi bien le poète se complait si souvent dans sa correspondance, assurément, c'est de simples divertissements qu'il s'agit là. Il n'en va pas ainsi de **"Monsieur Prudhomme"** ou de **"l'Enterrement"**; et ce ne sont pas non plus de purs divertissements que les **"vieux Coppées"** qui succéderont bientôt à ces poèmes. La critique a été frappée récemment de l'accent pré-rimbaudien de telles pièces, au point de douter si les violentes décharges du **"Châtiment de Tartufe"**, des **"Assis"**, de **"Roman"**, ou ce couplet soudain d'une ironie sans rémission, n'avaient pas leur source dans les oeuvres de Verlaine justement que l'on avait si longtemps négligé d'interroger.

La nausée, la révolte sont évidentes dans **"Monsieur Prudhomme"**, dans **"Jésuitisme"**. Elles vont, dans **"Une grande dame"**, jusqu'au cri, jusqu'à l'invective, et l'accent, le **"faire"**, le mouvement de ce dernier poème évoquent en effet irrésistiblement Rimbaud. Et certes, cet accent, cette furieuse révolte, si étrangers en effet à l'apport essentiel de son art, on ne les entendra plus un jour chez Verlaine, mais ils coexistent à l'origine avec ces lames vierges de la sensation et ce ténébreux courant du rêve en lui; à cette élection même du rêve, que **"Torquato Tasso"**, le **"Prologue"** des **"Poèmes saturniens"** affirmeront sans ambiguïté, ils sont secrètement associés. Ce qui est dénoncé ici, c'est en effet l'imbécile satisfaction d'une société installée dans un décor en trompe-l'oeil, hypocritement dupe de rites ou de croyances désormais vides, privés de leur signification ou de leurs prolongements originels. L'agressivité, la virulence de cette dénonciation ne sont pas moins saisissantes chez Verlaine que chez Rimbaud. Cette dénonciation, le poète qui, dans le **"Prologue"** des **"Poèmes saturniens"**, mais avant même dans **"Torquato Tasso"** (1862 ou 63), dans **"Don Quichotte"** (1861), se voue ouvertement au songe, récus un monde où, depuis les anciens temps, l'action a cessé d'être la soeur du rêve, on ne peut douter que ce soit lui qui la prononce contre un monde de simulacres. Condamnation est du même coup portée contre l'art dans lequel cette société se reflète avec complaisance ou dans lequel elle croit s'incarner. D'où l'accent féroce parodique de poèmes comme **"Monsieur Prudhomme"** ou **"l'Enterrement"**. En utilisant les procédés rhétoriques de la poésie de son temps, en les enflant jusqu'à la parodie, jusqu'à la grimace, Verlaine, comme après lui fera Rimbaud, comme ils feront ensemble dans cette entreprise de sape et d'anéantissement qu'il faut reconnaître dans la série des **"vieux Coppées"**, fait éclater les mécanismes d'un art inauthentique. C'est un double conformisme qui est ici détruit. A ce moment, Verlaine fait plus que pressentir cette langue nouvelle dont la destruction de la poésie traditionnelle est la manière la plus violente de proclamer la nécessité: dans les **"Poèmes saturniens"** même, **"Mélancholia"** et, plus encore, les **"Paysages tristes"**, la mettent au monde; il faudra toutefois attendre Rimbaud pour que soit conférée au rêve sa valeur d'instrument de connaissance, à ce langage poétique neuf et totalement maîtrisé le pouvoir de changer la vie. Même lorsque, après la rencontre, ce sera l'aîné qui subira l'influence de l'adolescent **"aux semelles de vent"**, ni le songe, ni la langue poétique nouvelle issue de l'expérience du songe et que pourtant il aura été le premier à créer, ne deviendront pour Verlaine chemins ou moyens de conquête d'un absolu.

De la genèse des **"Poèmes saturniens"**, il est vrai, nous savons peu ou rien, et les dates des publications pré-originales nous éclairent bien peu. Douze poèmes seulement avaient paru en revue: **"Monsieur Prudhomme"** d'abord, dès 1863, dans la "Revue du progrès moral"; puis, en 1865, **"Dans les bois"** et **"Nevermore"** dans "l'Art"; **"Il bacio"**, **"Dans les bois"** encore, **"Cauchemar"**, **"Sub urbe"**, **"Marine"**, **"Mon rêve familial"**, **"Angoisse"** dans "le Parnasse contemporain"; **"Nuit du**

Walpurgis classique et **Grotesques** enfin dans la "Revue du XIX^e siècle".

Ces publications pré-originales, on le voit, reflètent la même inégalité, la même disparité qui seront celles du recueil lui-même. Une remarque pourtant s'impose: de la partie la plus neuve des **Poèmes saturniens**, ces **Paysages tristes** où la composition mélodique, la modulation continue fondent en une seule trame sensation et rêverie et où se révèle ainsi un des aspects essentiels de l'art verlainien, un seul poème, **Nuit du Walpurgis classique**, avait été publié antérieurement à la parution du volume. Or, un tel art, tant par son orientation que par, déjà, ses aboutissements, représente un pas en avant considérable même par rapport à **Mélantholia**, dont trois pièces, **Nevermore**, **Mon rêve familial**, **Angoisse**, parurent en revue en 1865. Aussi, peut-être, sommes-nous autorisés par là à émettre l'hypothèse que la série des **Paysages tristes** pourrait être la plus tardive du recueil. Lepelletier, Verlaine lui-même, on le sait, ont affirmé que la plupart des pièces des **Poèmes saturniens** étaient écrites dès la rhétorique, certaines dès la troisième. Le **Nocturne parisien**, trois ou quatre autres pièces peut-être. Mais, vers de collégien la **Chanson d'automne**, ces poèmes de **Mélantholia** et des **Paysages tristes** où déjà le sujet, le motif ne sont presque plus identifiables, où l'architecture va à se rompre, à se défaire, préfigurant le mouvant et le tremblé d'un impressionnisme en quête de lui-même, où la recherche de l'arabesque, l'isolement de la sensation décident seuls de l'organisation secrète du poème? on n'y peut croire. S'il reste effectivement dans les **Poèmes saturniens** des poèmes contemporains d' **Aspiration** ou de **Fadaïses**, ce ne peut être que ceux où l'influence de Baudelaire est encore trop mal assimilée pour ne pas être aussitôt reconnaissable, de simples essais ou décalques rythmiques comme **Marco** (dont la source avouée: **les Roses de Noël** de J.-T. de Saint Germain, est de 1860), ces quelques pièces où, gauchement parfois, Verlaine hésite encore entre sa propre voix et celle des autres.

On s'est plu à relever les diverses influences qui, dans les **Poèmes saturniens**, restent lisibles: celles de Hugo, de Gautier, de Glatigny, de Ricard même, celle surtout de Leconte de Lisle et du Parnasse. A l'oeuvre de Leconte de Lisle toutefois Verlaine ne se plut guère qu'en passant. Encore n'est-il pas sûr que l'on n'ait fait un contresens en la soulignant à plaisir dans **César Borgia**, dans **la Mort de Philippe II**, dans cet **Epilogue** enfin, par bien des côtés si suspect. Des jeux orthographiques lourdement et volontairement appuyés, un ton brusquement presque sarcastique qui dément et trahit l'apparente profession de foi parnassienne - **Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?**, - on peut douter si, bien plutôt que d'une influence subie, il ne s'agit plus ici d'une parodie délibérée et secrètement ironique, s'inscrivant finalement contre l'esthétique à laquelle de tels poèmes semblent souscrire, mais que l'art si neuf de **Mélantholia** et des **Paysages tristes** récuse par ailleurs si manifestement.

Dans ces modèles mêmes, étudiés, certes, avant d'être parodiés et rejetés, ce que Verlaine cherche surtout à suivre, ce sur quoi il tente à son tour de mettre la main, ce n'est nullement une technique de description ou de représentation dont, dans le même moment, son art tout entier va au contraire à se débarrasser, mais une science de la couleur, de la lumière, du reflet à laquelle, un peu plus tard, il se montrera également attentif chez les peintres. Couleur, lumière, reflet, étudiés d'abord dans ce jour cru d'atelier qui est celui des grandes compositions romantiques et parnassiennes, dans les **Poèmes saturniens** déjà ils se détachent du **sujet**, ils échappent au décor disposé et prémédité, il s'exercent à louer librement enfin. **Marine**, **Soleils couchants**, **L'Heure du berger**, entre autres, font plus que faire pressentir l'art des **Romances sans paroles**. Entre le mot utilisé pour sa valeur sonore ou sa puissance de suggestion et la sensation ou le sentiment, plus rien de conceptuel ne vient s'interposer. Le sujet est absent ou pulvérisé. S'il en reste, en certains endroits, notamment dans **Mélantholia**, quelques traces reconnaissables, du moins n'est-il plus là que comme prétexte vite oublié, non comme support ou comme armature. Et ailleurs, c'est par la modernité du motif, **croquis parisien** ou de plein air, que l'on est frappé. **Odeur fade**, silhouettes grêles, soudaines, **nénuphars blêmes**, il n'y a plus rien là de descriptif; des teintes estompées, ça et là une touche plus vive, la magie des sonorités suffisent à suggérer les objets, les sensations, le sentiment dans ce qu'il a d'indéfinissable et souvent de comme effaré.

C'est l'âme même qui se rêve. Mais, suivant la pente de sa rêverie la plus profonde, ce

qu'elle écoute sourdre et bruire en elle, ce qu'elle cherche à capter, ce ne sont plus des confidences ni des effusions, ce n'est plus l'écume bavarde des sentiments, des souvers ou des regrets, les accidents enfin d'une vie vécue, mais la seule résonance en elle de ces sentiments ou de ces impressions qui, dès lors, ne sont plus analysés, rappelés ou décrits, la touche vierge d'une sensation, la lente vibration d'un mot vidé de son contenu logique douant seuls le poème d'une puissance émotionnelle aux prolongements infinis.

Ce rejet de l'anecdotique, de la récitation sentimentale et, aussi bien, ce congé donné à la part intellectuelle de l'être, nul doute que Verlaine n'y ait été amené ou encouragé par une longue intimité avec l'art de Baudelaire. Il ne s'agit plus ici d'une influence passagère et tout extérieure: c'est dans Baudelaire et par Baudelaire, à partir de lui plutôt, que Verlaine prend conscience de sa propre singularité. Reconnue, secondée et comme épousée de l'intérieur, l'expérience baudelairienne est à la source d'une création à son tour infidèle et vivante. Que, à la veille des **"Poèmes saturniens"**, Verlaine sache où il veut et ne veut pas aller, qu'il soit conscient des chemins où sa poésie va s'engager, le considérable article qu'il consacre dans *"l'Art"*, en novembre et décembre 1865, à la poétique de Baudelaire, le montre assez. L'accent y est mis, certes, sur **"le côté spiritualiste de l'amour"** qui, **"à force d'idéal cherché, s'exile de lui-même par-delà la mort"**; il est aussi sur le mépris des **"jérémiades lamartiniennes et autres"**; il l'est surtout sur une poésie conçue comme n'ayant **"d'autre but qu'elle-même"**, **"analogie et métaphore"**, **"excitation à l'âme"** indépendante de la passion, de **"l'ivresse du coeur"**, de la vérité, de la raison. La cassure avec toute la poésie antérieure, ce tournant majeur à partir duquel toute la poésie moderne prend naissance, et d'abord celle de Verlaine lui-même, ne sauraient être plus résolument affirmés.

La même article insiste d'autre part sur **"l'amour exclusif du Beau"**, du **"métier"**, sur **"l'impeccabilité de l'expression"**, la maîtrise au vif de l'enthousiasme, de la douleur, de l'amour et la suspicion jetée du même coup sur l' **"inspiration"**. Cette notion d'un art surveillé, contrôlé, attentif à lui-même, conscient de ses pouvoirs et de ses pièges formels, Verlaine y revient la même année dans un article sur les **"Oeuvres et les Hommes"** de Barbey d'Aurevilly. Il y raille, non sans véhémence souvent, le culte de **"la vie dans l'art"**, le facile abandon à la **"nature humaine"**, la **"lumière trouble... de l'instinct poétique"**. L' **"Epilogue"** des **"Poèmes saturniens"**, le désir proclamé dans les **"Vers dorés"** de 1866 d'un **"égoïsme de marbre"** (mais ce désir n'est-il pas essentiellement l'expression d'une nostalgie, une tentation ou un recours?), la présence, de surcroît, dans les **"Poèmes saturniens"**, de quelques **"morceaux"** parnassiens ou pseudo-parnassiens, l'art poétique que l'on a cru lire dans l'article sur Barbey d'Aurevilly, est-ce assez pourtant pour faire de Verlaine de 1865-66 un poète du Parnasse, ou même pour le croire à cette date hésitant à choisir entre l'esthétique parnassienne et ce que sa propre voix a d'urgent et d'impérieux?

Les **"Vers dorés"** avouent une défiance, un effroi quasi panique du rêve. La monde de la faible et de l'image y apparaît comme le lieu même du stérile. Faire, c'est à la fois vaincre la vie et exorciser le rêve. **"Egoïsme de marbre"** ou dandysme esthétique, l'exercice d'un art lucide, volontaire, et qui se souhaite glacé, est vu comme le suprême moyen d'endiguer en utilisant le courant obscur ou menaçant de la rêverie dans le moment même où Verlaine prend conscience de la puissance du rêve sur lui. Soumission au songe et constantes tentatives pour le dominer, pour s'armer contre lui, il faut reconnaître là cette démarche contradictoire qui, jusqu'à la fin, sera celle de Verlaine. Toujours chez lui la fascination du rêve, des confins impersonnels où l'âme s'égaré et se quitte, s'accompagne d'une défiance, et d'une horreur parfois, qui non seulement impriment à sa poésie cette claudication si émouvante, mais rendent compte de ces chemins en zigzag qu'elle a suivis, de cette alternance - ou, comme il le dira, de ce **"parallélisme"**, - entre des oeuvres qui s'inscrivent tout entières sous le signe de la rêverie comme **"Fêtes galantes"** ou **"Romances sans paroles"** et des oeuvres où le poète tente d'échapper à son effarement natif en replaçant les objets du monde, isolés et flottants dans la buée de la rêverie, vus à travers un **"jour trouble"** qui les fait **"clignoter"** et les frappe d'irréalité, dans la lumière évidente et rassurante du grand jour, présents et ancrés dans le réel, fixes et amarrés enfin, comme dans **"la Bonne Chanson"** ou ces poèmes de **"Sagesse"** qui disent les travaux et les jours et l'accord,

souhaité ou conquis, du poète avec eux.

Ainsi ce double mouvement est déjà perceptible à l'époque des **"Poèmes saturniens"** et de l'article sur Baudelaire. Mais retardé, réprimé par les premières découvertes d'un art qui a conscience de sa souveraineté et de sa singularité.

Ce que, de l'exemple de Baudelaire, Verlaine retient encore, c'est sa **"modernité"** et **"l'intensité de (sa) mélancolie"**. **"Homme moderne"**, lui même se veut et se reconnaît tel; en exaltant la modernité et la mélancolie de Baudelaire, ce sont les pouvoirs de sa propre poésie qu'il dégage et dont il prend conscience. Et déjà l'accent est mis dans l'étude de 1865 sur ce qui sera le fondement même de l'art verlainien: la primauté de la sensation sur la part intellectuelle, mais aussi sur la part affective de l'être; la reconnaissance des **"sens aiguisés et vibrants"** comme source essentielle **"de comparaisons, d'images et de correspondances"** - sans que pourtant ces **"correspondances"** s'ouvrent jamais chez Verlaine sur des **"forêts de symboles"**, sur des **"cieux inconnus"**; - le rôle d'une imagination véritablement créatrice, substituant aux formes et aux choses du monde un réel de l'imaginaire.

Dès lors, l'accident biographique importe peu. La poésie tenue pour n'ayant **"d'autre but qu'elle-même"**, il est vain de chercher sous les pièces des **"Poèmes saturniens"**, celles mêmes de **"Melancholia"** où tout un littoral sentimental semble le plus près d'affleurer, des références aux événements d'une vie explorée dans ce qu'elle a de commun avec toute vie. Le mystère de Verlaine ni surtout celui de sa poésie ne sauraient s'élucider par là; et il faut chercher un tout autre sens à la pièce liminaire des **"Poèmes saturniens"** qui place l'oeuvre sous le signe de Saturne. La référence implicite à l'**"Epigraphe pour un livre condamné"** de Baudelaire, publiée en 1866 dans le cinquième fascicule du **"Parnasse contemporain"**, est évidente, et Verlaine voit aussi dans sa première oeuvre un **"livre saturnien, orgiaque et mélancolique"**. Sans doute, ni comme Baudelaire sous le signe de la **"fauve planète"**, se plaît-il à en reconnaître en lui l'inquiétante influence; sans doute aussi sent-il dans ses veines le legs de ce **"sang, subtil comme un poison"** dont il a déjà subi les assauts, mesuré la violence. Sans illusions sur sa **"manie de boire"**, qui s'est précocement emparée de lui, sur sa **"fureur d'aimer"**, sur sa folie sensuelle, peut-être lui convient-il secrètement d'imaginer son sort aux mains des astres, consent-il déjà à s'abandonner à une fatalité qu'il n'a pas voulue, dont il ne dépendra pas de lui de la changer en destin. L'essentiel, dans ce premier prologue, c'est le mouvement qui affirme la soumission du poète à **"l'Imagination"**, l'anéantissement de la **"Raison"** par la boule de l'imaginaire, le côté inquiet, fébrile, effaré de cette puissance imaginante, l'attention accordée au **"mystère nocturne"**, la part dévorante du songe enfin ouvertement reconnue. Mais déjà liée à une mélancolie native et tenue pour une secrète malédiction.

La source de cette mélancolie qui dans **"Après trois ans"**, **"Mon rêve familial"**, **"Promenade sentimentale"**, **"Chanson d'automne"**, **"le Rossignol"**, fait trembler le vers, le suspend, le brise soudain sans que jamais on en arrive à la confiance, au sanglot, à l'effusion lyrique, elle n'est pas, on le voit, dans les événements ou dans les choses: elle est dans le poète même, cherchant son expression dès les vers de jeunesse, la trouvant ici, indissociable dans les **"Fêtes galantes"** de l'ironie crispée et de l'apparent détachement qui la recule et l'accentue.

Cette mélancolie d'une âme en fuite et qui se sent dès l'abord orpheline, il se peut que l'ébranlement provoqué en 1865 par la mort du père, le regret de la **"cousine Elisa"**, mariée, éloignée, qui financera l'édition des **"Poèmes saturniens"**, qui mourra l'année suivante, que Verlaine n'oubliera jamais, l'accentuent encore; et il y a aussi cet effroi du poète devant lui-même, cette appréhension en lui devant **"certaines faiblesses"**, **"sa peur de Paris"**, **"sa pauvre volonté"**, qui partout pressent des pièges et sait d'avance qu'elle ne s'en défendra pas: ce désarroi de Verlaine devant lui-même, ce doute et cette peur où il est de sa propre nature, les aveux poignants faits, pendant l'été de 1863, à l'abbé Delogne, doyen de Bouillon, les soulignent de reste. Et cette appréhension grandissante éclaire certes les constantes tentatives de Verlaine pour se **"ranger"**, pour échapper à lui-même - dans le mariage, dans la vie bourgeoise, dans la pratique d'une foi, dans l'**"essai de culture"** de Juniville, - comme elle éclaire aussi ses échecs successifs: elle ne peut suffire à rendre compte de ce **"vent mauvais"** qui, déjà, dans les **"Poèmes saturniens"**, par chaque interstice du poème et de l'être s'infiltré et souffle, fait de l'âme esseulée cette feuille morte balayée et crispée dans le tourbillon

qui l'emporte, - qui, vertigineusement, la chasse, l'entraîne ailleurs. Ce thème du tourbillon qui animera toutes les **"Fêtes galantes"**, on l'a reconnu dans la **"Chanson d'automne"** des **"Paysages tristes"**, dans le sabbat rythmique et fantomatique de la **"Nuit du Walpurgis classique"**. Au bout de tout, c'est l'exil, l'exil de toute chose et de soi-même; mais cet exil, il n'est pas passivement subi et éprouvé: il est dans la même mesure choisi; en élisant le songe, c'est consciemment que, dans le **"Prologue"** des **"Poèmes saturniens"**, Verlaine se vouait à une poésie de l'exil.

Thème romantique? Sans doute. Pourtant, nous sommes fort loin ici du thème de **"Moïse"**. Et ce n'est pas d'un thème, à vrai dire, qu'il s'agit, mais d'une manière à la fois d'exister et d'être. Jamais, nous allons le voir, les poèmes de Verlaine les plus authentiques ne s'organisent, comme dans les compositions romantiques françaises, autour d'un thème reconnaissable, préexistant en quelque sorte au poème, traduisible en termes conceptuels, isolable et, finalement, extérieur au poème lui-même. Rien de plus révélateur dans ce sens que les sonnets de **"Melancholia"**, et, singulièrement, que **"Nevermore"**, **"Après trois ans"**, **"Mon rêve familial"**.

Sans doute **"Nevermore"** et **"Après trois ans"** reprennent-ils à leur tour des thèmes qui sont ceux de toute une poésie du souvenir et du regret. Mais à peine conçoit-on à la lecture que le thème de **"Après trois ans"** est celui même de **"Tristesse d'Olympio"**. Aucun développement, aucune rhétorique, aucun mélange de la description et de la réflexion ou du sentiment. Et même, aucune description. La maison, le jardin ne sont aucunement décrits: les objets qui les évoquent sont isolés, et ils restent isolés dans l'âme qui semble ne recevoir d'eux que d'immédiates sensations. Rien n'est traduit ni commenté; seule, l'impression ressentie est livrée par le chant poétique dans son isolement et sa nudité. **"Humide étincelle"** du soleil sur les fleurs, **"plainte"** du tremble, **"murmure argentin"** du jet d'eau, **"palpitation"** des roses et des lys balancés, des lieux de l'amour revisités, seules ces sensations de la vue, de l'oeil, de l'oreille vierges et indépendantes, sont rapportées, et la plus grande émotion, ce n'est pas le vocabulaire habituel de la langue du coeur qui la traduit, mais cette étonnante sensation olfactive qui ne clôt pas tant le poème qu'elle ne le prolonge en ondes feutrées et infinies dans l'intériorité la plus vibrante de l'âme, si bien que cette **"odeur fade du réséda"** il semble que ce soit le désespoir et le souvenir mêmes qui l'exhalent.

Et sans doute suit-on encore dans les pièces les plus heureuses de **"Melancholia"** - sinon dans l'admirable sonnet **"Mon rêve familial"**, où la sensation même semble être l'obscur balbutiement de la rêverie, - sous l'architecture brisée, le récitatif traditionnel: ce récitatif est totalement absent déjà, comme il le sera des **"Ariettes oubliées"**, de **"Marine"** et des **"Paysages tristes"**. Le décor-nature est ici entièrement pulvérisé. Dans **"Soleils couchants"**, dans **"Crépuscule du soir mystique"**, dans **"Promenade sentimentale"**, dans **"le Rossignol"**, aucun paysage reconstituable. A peine, dans **"l'Heure du berger"**, l'apparence d'éléments descriptifs. Ces **"soleils couchants"** ne se couchent à aucun horizon: ils ne sont que d'**"étranges rêves"**, des **"fantômes vermeils"** s'imprimant un instant avant d'y descendre dans l'âme en rêverie; ces vols d'oiseaux criards, ce sont les souvenirs mêmes du poète, et ce **"feuillage jeune"** dans lequel ils s'abattent, il ne frémit sur les branches d'aucun arbre: il est lui aussi intériorisé à ce point que c'est dans l'âme elle-même qu'il bouge et tremble, et cette eau violette qui reflète oiseaux et feuillages, ce n'est l'eau d'aucun fleuve: c'est le courant obscur de la conscience dénouée, qui se dévide au fil de la rêverie, et dans laquelle viennent se noyer les objets du monde. Ces objets du monde deviennent l'âme en peine ou extasiée, et l'âme vacante, disponible, devient à son tour tous ces objets qui la peuplent, qui bougent et dérivent en elle. Ce fil ininterrompu de la rêverie, ce ne sont pas toutefois les images qui en sont les véhicules essentiels, mais le chant: une mélodie, une modulation continues le font se dérouler dans la durée. C'est elle déjà, et non, malgré la tentation des **"Eaux-fortes"**, le spatial, qui apparaît comme l'élément naturel de la poésie verlainienne.

Ce qu'un tel art apporte de neuf, d'inouï, d'irréductible aux jeux anciens, Verlaine en a, dès l'époque des **"Poèmes saturniens"**, l'exacte conscience. Il le dit en clair dans sa lettre à Mallarmé du 22 novembre 1866 qui accompagne l'envoi du recueil: **"J'ose espérer que... vous y reconnaîtrez... un effort vers l'Expression, vers la Sensation rendue"**. Et, en 1890, dans un projet de préface à la réédition de son premier ouvrage: **"Les 'Paysages tristes' ne sont-ils pas en quelque sorte l'oeuf de toute une volée de**

vers chanteurs, vagues ensemble et définis, dont je suis peut-être le premier en date oiselier?"

Lucidement, ce sur quoi Verlaine revient surtout dans cette même **"Critique des Poèmes saturniens"**, c'est sur la qualité musicale de cet art, sur la magie d'un chant indissociable des sensations tactiles ou visuelles, auditives ou olfactives finalement fondues, intégrées à la mélodie à travers laquelle elles se communiquent à nous; sur "l'un peu déjà libre versification, enjambements et rejets dépendant plus généralement des deux césures avoisinantes, fréquentes allitérations, quelque chose comme de l'assonance souvent dans le corps du vers, rimes plutôt rares que riches, le mot propre évité des fois à dessein ou presque..."

Dans **"Soleils couchants"** en effet, dans **"Crépuscule du soir mystique"**, **"Promenade sentimentale"**, **"le Rossignol"**, le mot n'est déjà plus élu en fonction de son sens, mais de sa valeur de son, de note. La cohérence du poème n'est plus logique ni discursive, mais musicale à la fois et métaphorique, la métaphore elle-même s'insérant dans la trame musicale du poème d'un bout à l'autre de son déroulement dans la durée. Du premier au dernier vers, la logique du poème est ainsi une logique interne, fondée sur l'intime cohésion du chant et d'un jeu métaphorique qui participe lui-même à ce chant, qui en est indissociable. Poésie du souffle, de la parole. Sa modulation propre n'a plus rien à voir désormais avec la plasticité sonore des Parnassiens: secrète, singulière, chant de l'âme pour l'âme, c'est sur une trame intérieure qu'elle s'ordonne et s'infléchit.

C'est bien à un bouleversement poétique que nous assistons ici. Dans la mesure où c'est l'habitude et ce qu'on attend d'une oeuvre qui décident de son succès, l'insuccès des **"Poèmes saturniens"** ne trompe pas: aucun artiste contemporain ne pouvait discerner une voix que rien ne l'avait préparé à entendre. Aussi, publiés à compte d'auteur, tirés à 491 exemplaires, les **"Poèmes saturniens"**, dont le titre arrêté en 1865 était **"Poèmes et Sonnets"**, et dont le poète avait peut-être d'abord songé à isoler **"Melancholia"** pour le publier en plaquette (on en a en effet un manuscrit indépendant, augmenté de deux **"eaux-fortes"**), restent-ils pour vingt ans inaperçus. Six articles, et les moins malveillants sont aveugles. Ainsi de celui de France. Trois lignes rageuses de Barbey. Les uns et les autres dupes des tapisseries parnassiennes maintenues par Verlaine dans son oeuvre. Ce sont elles qui sont surtout louées par France; comment distinguerait-il la ruse? Et nous, comment douterions-nous de l'opportunisme littéraire qui a laissé à cette place **"César Borgia"** ou **"la Mort de Philippe II"**?

Seul, Mallarmé ne s'y trompe pas. Sensible au rejet des **"favorites usées"** héritées des uns et des autres, il sait qu'il vient d'assister là à la naissance d' **"un métal vierge et neuf"**, et, le premier, il salue en Verlaine ce créateur d'une langue poétique nouvelle que Verlaine lui-même un jour ne voudra plus ou ne saura plus être".

JAQUES BOREL

"FETES GALANTES"

"Les quelques poèmes par où, dans les **"Poèmes saturniens"**, Verlaine semble se rattacher au Parnasse, sont, nous l'avons vu, postiches, surajoutés. Verlaine, il est vrai, n'exprimera que beaucoup plus tard son Art poétique, - en 1874, et à la veille justement de s'en détourner, - mais toute création authentique est antérieure d'ordinaire à l'esthétique qu'elle paraît illustrer et qu'elle a, en réalité, découverte en se faisant: les idées esthétiques de Baudelaire découlent des **"Fleurs du Mal"**, non les **"Fleurs du Mal"** d'une esthétique baudelairienne qui leur aurait préexisté. Verlaine a fréquenté les poètes du passage Choiseul; il s'est plu à la compagnie de quelques-uns d'entre eux; des raisons vraisemblablement toutes matérielles ont voulu qu'il paraisse d'abord chez Lemerre; mais le Parnasse lui-même ne s'est pas d'emblée présenté comme une école organisée, et rien de moins homogène dans ce sens que les premières livraisons du "Parnasse contemporain". Ce n'est que graduellement que les poètes du passage Choiseul prirent conscience de ce qui les liait plus de ce qui les séparait, que Leconte de Lisle fit enfin figure de chef d'école. Les polémiques du **"Parnassiculet contemporain"**, les **"Médaillonets"** de Barbey d'Aurevilly y contribuèrent sans

aucun doute. Mais si Verlaine participa à ces polémiques, ce n'est pas tant le credo parnassien qu'il défendait alors que, déjà, sa propre conception du poétique, parfaitement saisissable dès l'article de 1865 sur Baudelaire; et l'on ne voit pas qu'il ait jamais reconnu la souveraineté de Leconte de Lisle, contre lequel, au contraire, il ne cessera de s'insurger. Dès 1866, son génie propre l'isole au milieu des Parnassiens, comme il isole les **"Poèmes saturniens"** de la production parnassienne. Au demeurant, Verlaine se plaît infiniment plus, dans le même moment, à la société plus indépendante des **"poètes de l'Hôtel de Ville"**, du **"groupe des Batignollais"**: Valade, Mérat, Armand Renaud, Georges Lafenestre, Blémont, son **"bon ami Coppée"** avec qui, en 1867, il rêve d'une adaptation du **"Roi Lear"**, avec qui encore il écrit **"Qui veut des merveilles?"**.

Ce n'est pas pure camaraderie si, dans un bref article paru le 16 avril 1868 dans "le Hanneton", Verlaine loue les **"vers exquis, extrêmement raffinés sans apparence d'effort"** des **"Intimités"**; on voit bien à quoi, dans le recueil de Coppée, il est sensible, et pourquoi il insiste sur cette **"délicate affectation de laisser-aller élégiaque, que raille par instants une légère note d'ironie triste"**. Seulement, ce qu'il vient de définir là si heureusement, ce n'est nullement l'art plâtreux et prosaïque de Coppée; cette **"délicate affectation"**, cette **"note d'ironie triste"** surtout, ce sont là deux aspects de son art propre, tels que, à cette date, les **"Fêtes galantes"** les mettent au jour.

Il se montre étonnamment attentif aussi au **"réalisme"** des **"Intimités"**, à celui des sonnets de Mérat, à tout un **"pittoresque"** qui marque un prodigieux recul par rapport à l'art des **"Paysages tristes"**, où l'objet, non plus nommé mais suggéré, n'apparaissait plus que comme dissous dans la lumière et dans le chant. Banlieue, fritures, guinguettes, canots d'Argenteuil, foule des dimanches, tous ces motifs qui seront aussi les motifs apparents des peintres impressionnistes, il y verra un des signes de cette **"modernité"** dont, en 1865, il louait chez Baudelaire d'autres aspects. La réalité mal transposée des **"Intimités"** ou des sonnets de Mérat fait trace dans l'oeuvre de Verlaine: **"le Clown"**, **"l'Auberge"**, publiés dans "le Hanneton" respectivement en 1867 et 1868, et que **"Jadis et Naguère"** reprendra, montrent de reste que Verlaine s'est essayé à son tour à cette veine réaliste, qu'il en a subi l'attraction; plus exactement, il semble qu'il ait cherché là un passage. Qu'il ait en conscience d'avoir manqué ce passage, de n'avoir pu intégrer à sa propre voix les éléments de ce réalisme dont on ne peut douter qu'il l'ait un instant séduit, le fait qu'il ait écarté de son oeuvre jusqu'en 1885 des pièces comme **"l'Auberge"** en est une preuve suffisante. Mais cette tentation d'une **"modernité"** naissant d'un réalisme soudain gauchi, infléchi, et comme lézardé par une note obsédante d' **"ironie triste"**, elle ne s'est pas éteinte de sitôt en Verlaine: c'est à elle encore que l'on devra les **"poèmes en prose"** des **"Mémoires d'un veuf"**.

Aussi bien, cette **"modernité"** n'est-elle pas absente, pour peu qu'on y prenne garde, des **"Fêtes galantes"** auxquelles travaille Verlaine dans les années 1866-68. Secrètement transposée dans un XVIII^e siècle de rêve et de fard, elle n'y laisse pas moins deviner sous les jets d'eau, les boulingrins, les confuses perspectives d'un parc à la Watteau, d'autres figures tournoyant dans un bal de bord de Seine, des couples noués et dénoués au hasard des rencontres et des promenades du dimanche, les faciles plaisirs du petit peuple sous les feuillages des banlieues. Ces déjeuners sur l'herbe, ces pavillons **"à claires-voies"**, ces bateaux chargés de groupes joyeux ou libertins, alanguis ou ingénus, et qui filent **"gaïment sur l'eau qui rêve"**, on peut douter soudain si ce n'est pas dans quelque île de la Jatte que nous les surprenons. Mais, bords de Seine ou de Marne ou massifs d'un jardin à l'anglaise, canal ou allées d'un parc de Lenôtre, **"correct, ridicule et charmant"**, ces éléments à peine reconnaissables ont déjà dérivé hors de toute réalité: non pas même décor, ils sont faits de l'étoffe même du songe. La réalité la plus précise, c'est la rêverie qui, aussitôt, chez Verlaine s'en empare et l'abolit au profit d'une réalité seconde, patrie instantanée d'une âme de passage et qui ne peut davantage s'installer en elle, dont cette âme transie n'est jamais que l'habitante fuyante et pourchassée.

Quelques semaines à peine séparent les **"Poèmes saturniens"** de la publication en revue des premiers poèmes des **"Fêtes galantes"**. **"Clair de lune"**, sous le titre même du recueil futur, et **"Mandoline"**, sous le titre significatif de **"Trumeau"**, paraissent dans "la Gazette rimée" du 20 février 1867. C'est sous le signe du clair de lune que s'inscrira en effet l'oeuvre entière; clair de lune mal réel, blafard, spectral,

changeant en ombres livides les personnages effarés qui, à sa lumière, font mine de s'enlacer, de se fuir, de se pourchasser ou de se prendre, mais qui, en eux-mêmes et dans tous les objets flottants et fantomatiques d'un monde auquel ils ne croient pas plus qu'à leur propre réalité, découvrent partout l'inquiétant affleurement d'une face invisible, seule baisée et seule promise. Ce clair de lune lui-même, est-ce au demeurant un site, un décor, un paysage réels qu'il baigne, non pas même de lumière, mais d'une ombre bleue, frissonnante et glacée? Nullement. Ce "paysage choisi" c'est dans une "âme" qu'il s'étend; c'est à même la trame de l'âme que bougent ces frondaisons, que dansent ou chantent "sur le mode mineur" ces personnages manqués, sans nom et sans visage, et c'est dans un air vide que sanglotent sans retomber "les grands jets d'eau sveltes" qui ne mouillent, qui n'éclaboussent rien. Ce décor, c'est le rêve de l'âme.

Verlaine, avant même les "Fêtes galantes", l'avait reconnu ou pressenti. Dans la "Nuit du Walpurgis classique", il était déjà presque totalement en place; le "jardin de Lenôtre" seulement n'avait pas encore basculé tout entier dans l'âme qui le rêvait ou l'imaginait, mais déjà y passaient ces mêmes "fébriles fantômes", déjà de mêmes formes impalpables s'y entrelaçaient "parmi l'ombre verte des arbres d'un geste alanguiné, plein d'un désespoir profond". Ronds-points, jets d'eau, allées, sylvains de marbre, dieux marins, quinconces, boulingrins, dans "l'ombre verte des arbres" c'est, sous l'impossible duperie de la localisation, la même patrie adorable et désespérée du rêve, envahie, pénétrée d'un même vertige et du pressentiment de son anéantissement tout proche. Monde du songe et de la mort, où le clair de lune déjà blanchit les êtres et les choses. Le côté à la fois léger, lancinant et crispé de ce XVIII^e siècle de l'imaginaire n'est pas moins annoncé dans les "Poèmes saturniens": Watteau même est évoqué au détour d'un vers, et ailleurs les Ingénues se savent déjà les "amantes futures des libertins". Là est bien le noyau d'où vont sortir les "Fêtes galantes"; et leur source profonde n'est pas ailleurs que dans Verlaine même et dans cette part déjà existante de son oeuvre où des "fantômes laiteux" se désespéraient avec la voix des sarcelles, où des vols de rossignols en émoi s'abattaient parmi les feuillages du coeur.

Le 1^{er} juillet 1868, "A la promenade", "Dans la grotte", "les Ingénues", "A Clymène", "En sourdine", "Colloque sentimental" paraissent dans "l'Artiste" sous le titre collectif: "Nouvelles fêtes galantes". En mars 1869, la même revue publie "Cortège" et "l'Amour par terre" sous le titre: "Poésie". Dans le même moment se fait le service de presse du recueil, achevé d'imprimer le 20 février 1869 et tiré à 350 exemplaires. Paru chez Lemerre, c'est d'un compte d'auteur qu'il s'agit encore. On sait qu'il en ira de même pour tous les ouvrages de Verlaine jusqu'à "Jadis et Naguère".

Le livre n'éveille aucun écho. Un billet de Hugo le 16 avril, élogieux, emphatique, vague, comme il en écrivait à tous et à toutes, à Louise Colet comme à Baudelaire; un article de Banville dans "le National" le 19 avril, c'est à peu près tout. Lepelletier lui-même n'écrira pas l'article "écoeurant d'éloges" qui souhaitait Verlaine. L'année suivante cependant, à Charleville, Rimbaud lit les "Fêtes galantes". Le 25 août 1870, il écrit à Georges Izambard: "J'ai les "Fêtes galantes" de Paul Verlaine, un joli in-12 écu. C'est fort bizarre, très drôle; mais vraiment, c'est adorable". Les "fortes licences" de la prosodie verlainienne semblent en particulier le retenir, et il cite à Izambard en en soulignant la coupe les vers de "Dans la grotte": "Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie...".

Sur la genèse des "Fêtes galantes", ainsi, nous n'en savons pas plus que sur celle des "Poèmes saturniens". On s'est plu en revanche à leur trouver des "sources" innombrables. Ces "sources", probables ou possibles, la recherche érudite les a fouillées, inventoriées, accumulées au point qu'elles peuvent sembler étouffer les vingt-deux poèmes, si brefs, du mince recueil.

Il paraît acquis que le titre même de l'oeuvre vienne directement du livre de Charles Blanc: "les Peintres des fêtes galantes" (1864). Et sans doute trouve-t-on déjà dans "l'Art au XVIII^e siècle" des Goncourt, publié en fascicules chez Dentu à partir de 1859, une même vision d'un Watteau nocturne, lunaire, mélancolique, peuplant de figures inquiètes ou fiévreuses un pays de songe qui débouche plus sur le Léthé que sur les îles du plaisir: cette vision, si Verlaine pourtant l'élit, la fait sienne, s'il tient pour rien le côté chaud, lumineux, heureux de l'oeuvre, c'est parce qu'elle répond en lui à une réalité profonde, parce que déjà il était lui-même habité et hanté par ce

tournoiement à la fois pressé et fantomatique, parce que déjà, aux confins les plus reculés de la rêverie, il avait vu se lever cette même lune “triste”, “blafarde et solennelle”, qu’il s’était lui-même senti l’un de “ces spectres qu’un vertige irrésistible agite”. Dès les “Poèmes saturniens”, il allait faire de ces “paysages tristes” son paysage intérieur. Ici, la saulaie devient quinconce ou boulingrin, l’étang avec ses ondes et ses nénuphars blêmes jet d’eau ou bassin, le crépuscule clair de lune livide; le côté blafard, effaré, tremblant de l’impressionnisme verlainien s’accroît: ce “paysage choisi” reste celui de l’âme.

Dès lors, il importe assez peu que Verlaine se souvienne ou non du “paradis de Watteau” évoqué en 1850, et en 1841 déjà, par Arsène Houssaye; de la “Fête chez Thérèse” de Hugo, que déplace et entraîne en effet ensensiblement la rêverie, et de la “Lettre” des “Chansons des rues et des bois” (1865); s’il s’est souvenu du Gautier de “Watteau”, de “Rocaille”, de “Pastel”, du “Carnaval de Venise”; du Banville d’ “En habit zinzolin” et de “l’Arbre de Judée”; des “belles ombres galantes” des “Flèches d’or” de Glatigny, il a fait plus que, profondément, les oublier: il a réduit à rien, en utilisant les éléments tout extérieurs assimilables à sa poésie, un art de divertissement et de représentation. Que le vers 9 de “Sur l’herbe” évoque le vers 5 du “Placet” de Mallarmé publié dans “le Papillon” du 25 février 1862, le dernier vers des “Coquillages”, particulièrement goûté par Hugo, celui de la “négresse par le démon secouée” lu dans le “Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle” en 1866, il se peut, et cela ne change rien. Comment et pourquoi déciderait-on que le Cassandre, l’Arlequin, la Colombine de “Pantomime”, ont leurs modèles et leurs répondants dans “la Viole de Gamba” d’Aloysius Bertrand, que le Pierrot est issu des “Folies nouvelles” de Banville? Que la foule de ces personnages sautillants ou hagards, affolés ou mécaniques, ceux-là et les autres, sorte plutôt des “Masques et Buffons” de Maurice Sand (1859), des articles de la “Revue des Deux Mondes” sur la “Commedia dell’Arte” (décembre 1859), c’est palusible, et est-ce beaucoup plus convaincant? Le Pierrot de Laforgue n’est pas plus celui de Verlaine que celui de Verlaine n’est aucun de ceux qui l’ont précédé. Les figures des légendes et des mythes, les personnages de la Commedia dell’Arte ou ceux de la chanson populaire, La Ramée ou Lustucru, qu’évoqueront un jour les “Images d’un sou”, sont à tous et à personne. Les secrets d’une oeuvre ne sont nulle part ailleurs qu’en elle-même, et ce n’est pas ainsi qu’elle les livre.

On peut bien, dans les “Fêtes galantes”, rechercher ce qui s’apparente à Lancret plus qu’à Watteau, à Pater plus qu’à Fragonard, s’étonner de ce que le poème altère ou trahisse les “Pièces choisies composées par A. Watteau et gravées par W. Marks” (1850): inventaire décevant et saugrenu de jets d’eau, de cascades, de marches de marbre, de rampes. Ces planches, si Verlaine les a feuilletées, s’il a longuement regardé tel ou tel tableau, ce n’est pas avec l’oeil de l’amateur d’art; ni description, ni transcription; ces images, furtivement saisies, et plus en rêverie déjà qu’en contemplation, elles sont aussitôt descendues dans l’intime de l’être, elles se sont aussitôt confondues avec ce songe intérieur auquel elles répondaient. C’est ce songe et rien d’autre qui fait trembler la parole du poète. L’oeuvre est là qui bouge, tourne, se défait, plastique et musique, art personnel désormais et irréductible à toute autre.

Oeuvre isolée; quoi qu’on en dise, sans véritables antécédents et sans postérité. Singulière et ambiguë. Le côté vif, léger, libertin du XVIII^e siècle, son ironie, son marivaudage à fleur d’épiderme, son goût du plaisir et d’une sensualité qui se veut sans prolongements, de l’élégance et du désinvolte, ce murmure crissant et soyeux de batiste froissée qui paraissent en certaines pièces (“Sur l’herbe”, “Cortège”, “En bateau...”): les figures dans des parcs et les personnages conventionnels de la Préciosité, les Chloris, les Eglé, les Tircis et les Aminte, Damis et Clitandre, les cruelles Clymène; la parodie même, en une pièce ou deux, - “Dans la grotte”, “Lettre”, et plus subtile à la fois et plus érotique dans “les Coquillages”, - du langage et de la métaphore précieux, Tristan, Voiture ou Benserade, tout cela peut laisser croire d’abord à un art de divertissement et de gratuité. Et certes, il y a là un jeu, ou l’intention d’un jeu: dans les rimes, dans les rythmes, dans le développement d’une métaphore qui va jusqu’à la pointe finale concrétée, détachée (“les Coquillages”); dans le choix même des personnages fols ou burlesques de la “Commedia”, Scaramouche et Pulcinella, Pierrot et Cassandre, Arlequins pirouettants. Jeu encore, sans doute, dans “A

Clymène”, la transposition des correspondances baudelairiennes en une **“romance sans paroles”** dont les prolongements mystiques s’achèvent en préciosité. Mais le jeu même, l’apparente élection de la frivolité, le sourire, la collerette, les masques recouvrent-ils jamais complètement cette angoisse panique, ce désespoir absolu, ce mortel et définitif exil du **“Colloque sentimental”** qui achève l’oeuvre et l’abandonne toute entière dans le vide nocturne?

On ne peut s’y tromper. Dès le **“Clair de lune”** liminaire, le **“paysage choisi”** est celui de cette âme même qui, dans le **“Colloque sentimental”**, sera irrévocablement absente, **“en allée”**; **“masques et bergamasques”** y chantent en vain **“l’amour vainqueur et la vie opportune”**; ils n’y peuvent croire; la vie déjà a cessé d’être opportune, l’amour saisissable et facile; s’ils tentent pourtant de s’en convaincre, ils le font sur le **“mode mineur”**; dans leur chant, la dissonance, la fêlure; le sanglot se sont déjà introduits. Murmure, souffle, soupir, ce mode est celui de l’oeuvre entière. Préfigurant la brisure irréparable de l’âme qui les chante et à même laquelle ils frissonnent et meurent, les jets d’eau **“sanglotent”**, le ciel pâlit et s’exténue, l’ombre des arbres trop grêles meurt à son tour; les personnages les plus fous ne sont plus bientôt que de **“molles ombres bleues”**; ils **“n’ont pas l’air de croire à leur bonheur”**, et cette âme en eux qui **“tremble et s’étonne”**, un secret pressentiment déjà l’effare, la détache, la rend prête à appareiller vers un vague et mouvant ailleurs. En vain, dans **“En patinant”**, **“les cinq sens se mettent... de la fête”**, une aspiration à se satisfaire **“des baisers superficiels et des sentiments à fleur d’âme”** se fait jour: les **“âmes surprises”** se sentent brusquement **“investies”**. Cette surprise, cette invasion de l’être atteint et menacé à travers la soudaine défaillance des sens, la **“Nuit du Walpurgis classique”** déjà les pressentait; on y entendait

Des cahnts voilés de cors lointains où la tendresse

Des sens étroit l’effroi de l’âme en des accords

Harmonieusement dissonants dans l’ivresse...

L’effroi, la dissonance, ils sont partout ici. Qu’un rossignol chante, et il a la voix du désespoir. Le même vent mauvais qui, dans la **“Chanson d’automne”** des **“Paysages tristes”**, roulait et entraînait la feuille morte titubante de l’âme, il a, dans un poème des **“Fêtes galantes”**, **“jeté bas l’Amour”**; comme feuilles mortes, **“des pensers mélancoliques vont et viennent”** dans l’espace vide du rêve; un **“chagrin profond s’avoue”**, qui ne sait plus évoquer qu’un **“avenir solitaire et fatal”**: cet avenir du dénuement et de la dépossession, cette nuit creuse et blême où, dans la pièce finale, basculent le passé, les souvenirs et les songes et, démasqués, décolorés, désincarnés, réduits enfin à ce que n’avaient jamais cessé d’être les Indolents, **“les donneurs de sérénades”** et **“les belles écouteuses”**, les derniers personnages de la ronde évanouie. C’est dans la cendre et l’absence que s’achève la fête; ce tournoiement dans un monde d’apparences déjà bu et dissous par le demi-jour des branches ou la clarté incertaine de la lune, ce sont bien des spectres aux yeux morts et aux lèvres molles qu’il entraînait ainsi. Tourbillon, effroi, soudain et définitif évanouissement, c’est là, si l’on y prend garde, le mouvement même d’une danse macabre, et la **“Nuit du Walpurgis classique”** n’était pas non plus autre chose. Ce profond motif, pas un instant le fard, le masque, les **“propos fades”** échangés n’avaient réussi à nous le dissimuler.

Aussi n’est-ce pas à un art plastique que nous avons affaire, mais à un art essentiellement musical, qui va plus à suggérer qu’à peindre ou à décrire, où l’image presque partout le cède au son. Et non pas composition harmonique, comme à la suite des modèles baudelairiens, semblaient s’y essayer certaines pièces des **“Paysages tristes”**, mais purement mélodique. Cette composition mélodique elle-même répond à la motivation profonde de l’oeuvre. Si, partout, le vers hésite, se disloque, s’il semble à son tour **“trembler et s’étonner”**, un secret effarement l’amenant à rechercher l’impair, l’indécis, l’asymétrie des allitérations et des coupes, le chevauchement ambigu de la phrase musicale chuchotée en mineur et de la phrase logique, c’est que le mot et le son ne vont plus désormais qu’à traduire une dissonance fondamentale: cette dissonance est celle de l’être même”.

JACQUES BOREL

"LA BONNE CHANSON"

“Les **“Fêtes galantes”** ont à peine paru que Verlaine se fiance à Mathilde Mauté. Mathilde Mauté de Fleurville, comme elle et son père se plaisent à dire. Et, si même l'on ne connaissait pas les **“Mémoires de ma vie”** écrits plus tard par l'ex Madame Paul Verlaine, c'en serait presque assez de ce joli nom qui semble emprunté à la comtesse de Ségur pour faire surgir le fantôme de cette jeune fille de seize ans, bourgeoise et ingénue, conventionnellement coquette et sage, avec des prétentions à l'aristocratie et au bel esprit, qui, sitôt l'a-t-il entrevue en juin 1869, séduit Verlaine. Ces fiançailles soudaines, inattendues, ont l'apparence d'un coup de tête, ou de coeur. Ce n'est pourtant pas l'amour seul qui en décide, et ce n'est pas là tout à fait un “coup de foudre”. Ou, ce “coup de foudre”, on peut suivre le secret, sinueux et obscur chemin qui, à peine nommé, y a rendu Verlaine réceptif. A ces fiançailles hâtives, à ce mariage (août 1870), un désarroi profond l'a d'abord mené. Lui-même parlera plus tard **“d'atroces angoisses”**. Depuis 1863, sa fureur de boire n'a cessé de grandir. La mort de la cousine Elisa (février 1867), celle même de la tante Grandjean (mars 1869) y ont-elles contribué? Il se peut. On sait, de toute façon, de quel trouble intime de l'être, de quel tourment impossible à résoudre ces **“folles soifs”** sont le signe. Les violences homicides auxquelles Verlaine sera souvent sujet ont déjà fait leur apparition. Il lui est arrivé de s'en prendre à Lepelletier, à Daudet, et déjà, en juillet 1869, à sa mère. Ces violences irrépressibles, qui le feront se jeter sur sa femme, sur Rimbaud, sur sa mère encore, sans doute a-t-il le sentiment qu'elles sont en lui plus fortes que lui. Cette faiblesse, cette obscure vocation du malheur, ce goût vertigineux de l'abîme et du désastre, la pièce liminaire des **“Poèmes saturniens”** dit assez que Verlaine les avait très tôt reconnus en lui. Et sans doute y consentait-il alors avec un secret effroi. Cet effroi, il paraît évident qu'il n'ait cessé de grandir. Devant lui-même, Verlaine prend peur. Et il n'y a pas seulement la violence, la manie de boire, l'intime faiblesse avouée et reconnue: il y a aussi l'homosexualité. En 1869, à la veille même des fiançailles, la passion invertie pour Lucien Viotti, vive dès l'adolescence et le lycée Bonaparte, reprend ou n'a pas cessé. Malgré l'épisode Rimbaud, malgré l'épisode Létinois, malgré les orgies, à Coulommès et à Paris, dont témoignera un jour le recueil de **“Hombres”**, malgré enfin la dernière, la brûlante amitié par le jeune peintre Cazals, il nous paraît certain que Verlaine n'a jamais accepté totalement son homosexualité: les travaux de M. Antoine Adam ont montré qu'il s'était, avec Lucien Létinois, épuisé à la sublimer, et c'est un prolongement mystique également qu'il tentera de donner à sa passion, pourtant jalouse et avide, pour Cazals. Il semble donc que ce soit en grande partie pour conjurer sa tendance à l'homosexualité que Verlaine se soit pour ainsi dire précipité dans le mariage. Ce mariage, cet amour, il les voit comme un salut. Il attend d'eux qu'ils le fixent, qu'ils le protègent contre lui-même, contre ses démons en lui auxquels, seul, il se sent impuissant à résister. Tentation de l'ordre bourgeois, certes, mais cette tentation joue beaucoup plus profondément. On ne peut douter que Verlaine se soit appliqué à la fidélité, à la **“norme”**; on ne peut douter qu'il ait cru à la possibilité de se sauver de lui et qu'il l'ait passionnément souhaité. Il est caractéristique qu'il entre un jour dans une église, que, mû par une espèce d'impulsion soudaine, il s'y confesse: c'est à se décharger de soi qu'il aspire. Il ne va pas autrement au mariage, et c'est le même mouvement qui, après le drame de Bruxelles, l'agenouillera devant la croix, lui fera chercher dans une foi et dans un dogme ce recours qu'il ne peut trouver en lui. Chaque fois, la soudaineté de la décision, son apparition au terme d'une descente aux enfers, sont frappantes: c'est en apprenant le jugement du tribunal de la Seine que le poète fait appeler l'aumônier de la prison; c'est au sortir d'une nuit d'orgies à Arras qu'il écrit à Charles de Sivry la lettre où il lui demande la main de sa demi-soeur. Mais il y a plus: à ces tentatives pour s'endiguer, pour s'ancrer, pour se sauver enfin, que ce soit dans le mariage ou dans la foi, correspondent aussi chaque fois des changements d'orientation non moins sensibles de son art. Dans **“la Bonne Chanson”** comme dans **“Sagesse”** ou **“Amour”**, on assiste à un même retour aux jeux anciens, aux formes traditionnelles du lyrisme et de la prosodie. Ce n'est pas assez pour Verlaine de vouloir ancrer sa vie dans la norme, dans un cadre fixe, délimité, dans les frontières reconnaissables d'un ordre et d'une loi: en contrepartie, c'est à son art même qu'il assigne des lois, des habitudes, une démarche éprouvées. Cet évident effroi en lui

devant lui-même, il l'étend à ces obscures puissances de la rêverie et de l'imaginaire que déjà, dans le premier Prologue des **"Poèmes saturniens"**, il voyait liées aux perspectives maléfiques d'une vie dessinée **"ligne à ligne/Par la logique d'une Influence maligne"**. Aussi, à chaque tentative de Verlaine pour se sauver dans sa vie, correspond étrangement un affaiblissement dans son art. C'est qu'il se retourne alors contre les sources vives de cet art. En voulant l'inscrire sous le signe de l'intelligible, il en tarit l'obscur spontanéité. Dans un certain sens, cette double entreprise apparaît ainsi, non comme le salut qu'elle veut, qu'elle croit être, mais comme une fuite. Ce n'était pas le rêve qui était chez Verlaine évasion, puisqu'il était la respiration et le lieu même de l'être; et c'est au moment où le poète croit se saisir que, profondément, il s'échappe et se perd. Mais il n'en peut être autrement, puisque c'est là où il ne peut être qu'il prétend se saisir et s'immobiliser. Etrange destinée, qui ne se coupe jamais plus sûrement de ses racines que lorsqu'elle croit, précisément, s'enraciner dans l'évidence et la solidité du réel.

Ce mouvement est parfaitement perceptible dans **"la Bonne Chanson"**. Ce n'est pas seulement l'obsession de la pureté (mais l'oeil bientôt s'allume et brille) qui perce dans la plupart des pièces du recueil. C'est aussi, c'est surtout, avec la **"candeur des enfances"** retrouvées, la nostalgie d'un ordre, d'un devoir imposé, convenu, tracé pas à pas par une tradition et une morale, non pas à inventer, mais éprouvées, reconnaissables, et dans lesquelles le poète ne souhaite plus que trouver sa place. En un mot, non pas tant le goût que la volonté du conformisme. D'un conformisme vu comme un exorcisme: non pas **"planche de salut"**, mais le salut même.

Poème de fiançailles, oui, mais essentiellement de fiançailles bourgeoises, et menant au plus conventionnel, au plus bourgeois des mariages. Le rêve que caressent nombre de ces **"intimités"**, ce n'est pas le **"rêve familial"** d'une **"femme inconnue"** approchée dans l'ombre la plus secrète du coeur, c'est la délectation anticipée d'un ménage petit-bourgeois. Car c'est bien, en un sens, une rêverie que le célèbre dizain: **"Le foyer, la lueur étroite de la lampe..."** Mais ce n'est pas un hasard si cette rêverie choisit de se couler dans le cadre même du dizain illustré par Coppée, et que parodieront bientôt justement les **"vieux Coppées"**. Par sa source, par son mouvement, par son but, cette rêverie n'a plus rien de commun avec celle qui, dans **"Paysages tristes"**, dans **"Fêtes galantes"**, conférait à l'imaginaire sa dimension d'unique et irrécusable vérité. Elle s'amenuise ici au contraire, se fait petite, pour ainsi dire, tente de coller étroitement à la banale réalité de cette lampe, de ce **"thé fumant"**, de ces **"livres"** significativement **"fermés"**.

Le dessein profond de **"la Bonne Chanson"** est clairement affirmé presque à chaque page, et nulle part plus intelligiblement que dans la pièce IV (**"Puisque l'aube grandit, puisque voici l'aurore..."**): **"funestes pensées"**, **"mauvais rêves"**, la colère et **"l'oubli qu'on cherche en des breuvages exécrés"**, c'est bien de tous ses montres, - ou de leurs manifestations les plus évidentes, - que le poète aspire à être délivré, par la **"petite Fée"** certes, mais aussi par cet univers de l'ordre et de la norme dont elle est finalement à ses yeux l'incarnation. La pièce XI n'est pas moins convaincante, et sans doute va-t-elle plus loin: ces **"sombres chimères"** enfin bannies, ou qui vont l'être, il faut bien reconnaître en leur bannissement le premier reniement de Verlaine, la première condamnation portée par lui sur le monde ténébreux du songe et l'enchantement de l'imaginaire; et les autres reniements, celui de **"Sagesse"**, la palinodie ambiguë de **"la Dernière Fête galante"**, du dernier **"Poème saturnien"**, du **"A la manière de Paul Verlaine"**, dans **"Parallèlement"**, n'obéiront pas à une motivation différente. Aussi ne peut-on s'étonner du prodigieux recul que marque l'art de **"la Bonne Chanson"** par rapport à celui des **"Fêtes galantes"**, des **"Paysages tristes"** ou des moments les plus heureux de **"Melancholia"**. Vocabulaire abstrait ou convenu, allégories faciles préfigurant celles des pièces les moins inspirées de **"Sagesse"**, vers sentencieux ou prosaïques, bonheur et fautes, soif d'aimer et d'être aimé sont ici décrits, dits, récités; la métaphore et la modulation continues, les recherches de rythmes et de nuances renoncées. Partout ou presque l'idée, la trame logique du poème, ses articulations sont visibles. Le mot-son le cède à nouveau au mot-signe, le suggéré à l'explicite, au concept l'image ou le chant. **"Chemins perfides"**, **"Doute impur"**, **"Etre de lumière"**, **Saintes, Châtelaines**, **"nobles Dames d'autrefois"**, autant d'éléments étrangers au langage verlainien qui, pour la première fois, l'envahissent, le déforment et, en le

ramenant au discursif et au conceptuel, l'exilent de lui-même. Les périls auxquels la poésie de Verlaine finira par succomber, très tôt, on le voit, cette poésie les portait en elle; et, très tôt, c'est la fascination de l'ordre, de la loi, des chemins communs qui a constitué pour elle la plus grave menace. A cette menace et à cette tentation, peut-être, sans Rimbaud, Verlaine aurait-il cédé plus tôt et plus définitivement, comme **"la Bonne Chanson"** permet de l'entrevoir. Car c'est à peine si une notation, ici et là: **"paysage dans le cadre des portières"**, **"odeur de charbon"** et d'eau, **"air noir"**, - une chanson grêle ou tendre: **"Avant que tu ne t'en ailles..."**, **"La lune blanche..."** que Verlaine préféra à tous ses autres poèmes, laissent soupçonner la prochaine et éclatante réussite des **"Romances sans paroles"**.

Encore dans **"Avant que tu ne t'en ailles"**, cette façon qu'à le regard du poète de bien mettre et saisir chaque chose à sa place dans la lumière gaie et claire du matin, le chant précis des cailles dans le thym, l'alouette qui **"monte au ciel avec le jour"**, les champs de blé mûr, les gouttes palpables de la rosée sur le foin, le soleil en plein azur enfin, laisse-t-elle pressentir le souci de **"Sagesse"** de s'accorder à l'évidence et à la solidité du visible. Tandis que dans **"Paysages tristes"** et **"Fêtes galantes"** les objets se dissolvaient dans la buée de la rêverie qui les entraînait, et avec eux l'être au profond duquel ces objets pénétraient jusqu'à ne plus se laisser discerner de lui, comme si entre l'intériorité de l'âme et le monde il n'y eût plus eu de marge, de frontière, de frange reconnaissables, ici, nulle rêverie dérivante: ces objets vus et nommés restent extérieurs au regard du poète, brillants et situés dans l'évidence joyeuse de la lumière, et même ce **"rêve où s'agite"** la bien-aimée **"endormie encor"** fait d'elle, nouée et délimitée dans les gestes parfaitement circonscrits du sommeil, un objet aussi rassurant, aussi manifestement ancré dans le monde réel que ces cailles dans le thym ou ce scintillement de la rosée dans le foin: une femme endormie et qui rêve, et non plus, comme dans **"Mon rêve familial"**, ce visage issu des eaux profondes du songe, dont les traits et la voix indistincts sont continuelle métamorphose.

IL y a toutefois l'adorable chanson: **"La lune blanche..."**, où la rêverie de nouveau coule à même l'âme, fait son miroir du **"profond miroir"** de l'eau, reflète avec lui ce saule noir **"où le vent pleure"**, ce firmament faiblement irisé par la lune. Et ces pleurs du vent alors, ce **"vaste et tendre apaisement"** qui **"semble descendre du firmament"** et emplir lentement l'âme entière, ils sont de nouveau l'exhalaison même de la rêverie. Seul affleurement, dans **"la Bonne Chanson"**, de la nappe secrète où, dans les **"Ariettes oubliées"**, boira le poète.

Mais peut-être en effet, du moins au début, les poèmes de **"la Bonne Chanson"** ne furent-ils pas conçus comme devant faire partie d'une oeuvre proprement dite, et peut-être s'est-il agi d'abord de **"lettres à la fiancée"**. Ecrits à Paris et à Fampoux, ils accompagnent les lettres à Mathilde. Si l'on en croit Verlaine lui-même, tous les poèmes écrits ainsi ne furent pas retenus par lui pour l'élaboration du recueil, et **"beaucoup d'entre ces presque improvisations furent supprimées lors de la remise à Alphonse Lemerre (...) du manuscrit définitif"**. Retranché aussi l'insupportable badinage de trois pièces où le faune déjà cache mal la précision de son désir et que les **"Confessions"** reprendront avec complaisance.

Les pièces XI et XII sont les deux dernières que Mathilde reçoit en Normandie, où elle séjourne avec les siens de juillet à octobre 1869. Les huit derniers poèmes du recueil jalonnent l'hiver 1869 et le printemps suivant. Verlaine alors réunit les **"bonnes chansons"**, les trie, les porte à Lemerre. Le volume, paru à ses frais sans doute, comme les précédents, est tiré à 590 exemplaires. Banville en fait l'éloge le plus vif dans **"le National"** du 17 juillet. La **"Bonne Chanson"** est achevée d'imprimer le 12 juin. Mais, le 19 juillet, c'est la déclaration de guerre à la Prusse, et la mise en vente de l'oeuvre (**"une fleur dans un obus"**, dira Hugo) est retardée jusqu'en 1872. Dans l'intervalle, il y aura eu la Commune à laquelle Verlaine, qui se croit alors hébertiste, et Mathilde elle-même, semblent bien avoir adhéré; il y aura eu la cruelle défaite du naïf idéal de **"la Bonne Chanson"**; il y aura eu, surtout, la fulgurante apparition de Rimbaud et, avec lui, cette profonde quête amorcée qui réduit à rien le récitatif élégiaque à quoi Verlaine avait cru un instant pouvoir réduire son chant".

JACQUES BOREL

“ALBUM ZUTIQUE”

“A la fin de l’année 1871, les *Zutistes* se réunissaient dans une grande salle à l’entresol de l’hôtel des Etrangers, sis à l’angle de la rue Racine et de la rue de l’Ecole de Médecine. Suivant **Pascal Pia**, à qui l’on doit les éclaircissements les plus convaincants sur l’**“Album Zutique”**, ce local avait été loué *“pour servir à la fois de chambre et de cabinet de travail au musicien Cabaner (il y avait là un piano) et pour abriter Rimbaud que ses amis savaient sans ressources”*. La composition de l’album, qui ne comporte que peu de dates, semble n’avoir pas commencé avant la fin de septembre ou le début d’octobre 1871. Rimbaud, qui n’arriva à Paris qu’à la fin de septembre, est en effet mentionné dès le sonnet initial. Vers le 15 mars 1872, Rimbaud regagne Charleville, d’où il est de retour le 18 mai, et c’est le 7 juillet qu’il part pour la Belgique avec Verlaine. Les deux poètes n’ont donc pu collaborer à l’**“Album zutique”** après cette date. On ne peut préciser quand s’achèvent les improvisations collectives de leurs amis: toutefois, un dizain de Ponchon fait allusion à une comédie de Coppée qui fut représentée à l’Odéon le 11 septembre 1872.

“L’Album zutique” contient cent deux pièces, dues à une vingtaine de Zutistes. Parmi ceux-ci: **Léon Valade**, **Germain Nouveau**, **Charles Cros** et le docteur **Antoine Cros**, **Charles de Sivry**, **Paul Bourget**, **Raoul Ponchon**, **Jean Richepin**, **Ernest Cabaner**, **Camille Pelletan**, **André Gill**. Rimbaud a collaboré vingt fois à la rédaction de l’album. De Verlaine, l’ouvrage contient douze pièces, outre le **“Sonnet du trou du cul”**, repris dans **“Hombres”** vingt ans plus tard, qui se donne pour une parodie de **“l’idole”** d’**Albert Mérat**, et dont les quatrains sont de Verlaine, les tercets de Rimbaud. Ces douze poèmes se présentent dans l’ordre suivant: **“Remembrances”**, **“Pantoum négligé”**, **“la Mort des cochons”**, **“A Madame ****”**, le distique: **“A tuer son beau-père...”**, **“Sur un poète moderne”**, le **“vieux Coppée”**: **“Souvenir d’une enfance austèrement bête...”**, **“Sur les Fleurs du Mal”**, trois autres **“vieux Coppées”**: **“Le sous-chef est absent du bureau...”**, **“Bien souvent dédaigneux des plaisirs de mon âge...”**, **“Bouillons-Duval”**, enfin: **“Offrant à Jésus-Christ du vin sûr qui s’aigrit...”**. De plus, Verlaine a encore inscrit dans l’album les deux calembours suivants:

Maxime sévère

La pédérastie est un cas
Est un cas bandable.

P. de Molière

Autre.

La propreté c’est le viol.

Proudhon.

Comme le **“Sonnet du trou du cul”**, **“Remembrances”** sera repris dans **“Hombres”**, où il se trouve augmenté de deux vers et reçoit le titre: **“Dizain ingénu. Pantoum négligé”**, parodie des **“Amoureuses”** d’**Alphonse Daudet**, figurera dans le cycle de **“Jadis et Naguère”** intitulé **“A la manière de plusieurs”**; ces vers avaient été publiés pour la première fois le 10 août 1872 dans le n° 16 de **“la Renaissance littéraire et artistique”** par **Léon Valade** qui, dans un bref article signé **Sivius** et intitulé **“A propos du Parnassiculet”**, les présente, sans garantir toutefois l’exactitude de cette attribution, comme étant effectivement de Daudet. Le célèbre quatrain **“Sur les Fleurs du Mal”** sera recueilli par Verlaine dans **“Epigrammes”**, en 1894; seul, le titre diffère légèrement, dans **“Epigrammes”**, de celui de l’**“Album zutique”**. Enfin, deux autres pièces de l’**“Album zutique”** étaient déjà connues: il s’agit des deux **“vieux Coppées”**: **“Bien souvent dédaigneux des plaisirs de mon âge...”** et **“Le sous-chef est absent du bureau...”**, envoyés par Verlaine à Valade dans une lettre du 14 juillet 1871 et réunis alors sous le titre, emprunté à Coppée: **“Promenades et intérieurs”**. Ces deux pastiches sont donc antérieurs à la rédaction en commun de l’**“Album zutique”**, où Verlaine s’est contenté de les transcrire en y introduisant de légères variantes.

Bien antérieurs à l’**“Album zutique”**, le goût, la volonté du pastiche dépassent

singulièrement chez Verlaine et chez Rimbaud ces plaisanteries d'après-boire à quoi se limitent, pour la plupart, les parodies obscènes ou burlesques, et plus habiles souvent, des autres collaborateurs de l'album: c'est bien à une entreprise systématique de démolition, non pas seulement de la poésie parnassienne, mais de toute la poésie précédente, que l'on assiste ici; et cette entreprise est bien le signe d'une révolte autrement profonde, autrement radicale, comme en témoignent aussi tant de poèmes de Verlaine qui, depuis "l'Apollon de Pont-Audemer" de 1864, ne cessent d'accompagner les oeuvres majeures d'un contrepoint inquiétant.

"L'Album zutique" fut signalé pour la première fois en 1936 dans le catalogue établi par MM. Auguste et Georges Blaizot (vente du 12 mars 1936); il avait été acquis en 1932 par le libraire Louis Enlart, qui l'avait acheté à une filleule de Coquedon cadet. Sans doute l'acteur avait-il lui-même reçu cet album de Charles Cros: il fut en effet, dans les années '80, l'interprète habituel des monologues du poète. La première édition, incomplète, de l' "Album zutique" est due à Pascal Pia: imprimée à Lyon par M. Marc Barbezat, elle parut, en avril 1943, sous la firme des éditions de l'Arbalète. Etablie également par Pascal Pia, une remarquable édition de l' "Album zutique", dans laquelle le manuscrit se trouve intégralement reproduit en fac-similé, a enfin paru en janvier 1962 chez Jean-JACQUES Pauvert.

Il semble bien qu'un autre album de même veine soit irrémédiablement perdu: c'est celui des "Vilains Bonshommes". Verlaine, ainsi que plusieurs Zutistes, faisait aussi partie des "Vilains Bonshommes". Poètes et artistes, ceux-ci avaient décidé, en 1869 ou 1870, de banqueter ensemble une fois par mois. C'est au cours d'un de ces dîners que, dans une salle au premier étage d'un cabaret sis à l'angle de la rue Bonaparte et de la place Saint Sulpice, Rimbaud eut une altercation avec le photographe Carjat et le blessa légèrement. La majorité des "Vilains Bonshommes" ne fréquentaient pas le cercle zutiste; tel est en particulier le cas de deux amis de Verlaine, Emile Blémont et Albert Mérat, ce dernier si souvent parodié par les Zutistes. Désaccord à la fois politique et littéraire, les deux cercles ne se sont à aucun moment confondus. La sympathie de beaucoup de Zutistes pour la Commune, leurs constantes railleries de la fabrication parnassienne semblent avoir choqué, et peut-être effrayé, nombre de "Vilains Bonshommes".

Peut-être l'album des "Vilains Bonshommes" fut-il détruit par un bombardement ou un incendie lors du siège de Paris ou de la Commune. Quoi qu'il en soit, la collaboration de Verlaine à cet album est attestée par un souvenir rapporté vers 1908 au journaliste Victor Méric par Camille Pelletan. A cette date, Pelletan se rappelait encore quelques vers d'une chanson antibonapartiste due à Verlaine:

On prétend que Badinguette
Doit finir comme Antoinette,
Oh! là! lé!
Tu finiras, Castagnette,
C'est vrai, dans une lunette,
Mais non pas dans celle-lé!

JACQUES BOREL

"ROMANCES SANS PAROLES"

"De "Romances sans paroles" à "Sagesse", à "Jadis et Naguère", à "Parallèlement", on ne peut plus désormais parler de l'oeuvre de Verlaine sans parler d'abord de sa rencontre avec Rimbaud. Jusque dans le reniement, cette oeuvre reste fécondée par le "considérable passant"; un élan nouveau lui est donné, qui ira certes s'affaiblissant, malgré de brusques et imprévisibles retours de flamme, mais dont les prolongements sont saisissables jusqu'à la fin, dans la soudaine explosion lyrique provoquée par l'annonce de la mort de Rimbaud ("Toi, mon grand péché radieux...") et dans ces admirables vers encore, les derniers, ou presque, qu'il ait écrits Verlaine: "Mort!", où sa destinée poétique se trouve de nouveau, et tout entière, mise en question. Sans Rimbaud, la démarche des "Romances sans paroles", "Crimen Amoris" ne peuvent être entièrement saisis, ni non plus peut-être le reniement final,

l'ambiguïté palindromique de **"Parallèlement"**, et cet adieu secret, déguisé ou parfois presque avoué, malgré tant de vers alignés encore, à la poésie, qui ne fait pas au bout du compte des derniers balbutiements de Verlaine un renoncement moins absolu que celui de Rimbaud.

Le passage de Rimbaud fulgure en traits de feu la vie et dans l'oeuvre de Verlaine. Par ce feu solaire, illuminant, corrosif, Verlaine est un instant arraché à lui-même, écorché, mis à nu, et, en même temps, confronté violemment à sa face la plus profonde. S'il se rebelle, s'il s'effraie, s'il se dérobe enfin, c'est parce que ce poing plus fort que celui qui l'a saisi veut le contraindre à aller jusqu'au bout de lui-même. Seul, il ne serait jamais sans doute allé si loin sur ce chemin qu'il désertera bientôt: **"la Bonne Chanson"** montre assez qu'il reculait déjà. Il sera par Rimbaud poussé en avant, sommé en quelque sorte de développer jusqu'en ses ultimes conséquences une expérience qu'il avait été le premier à amorcer en pressentant la puissance libératrice du songe, mais dont, y soupçonnant des périls que **"Crimen Amoris"**, puis **"Mort!"** dénonceront, il s'était déjà détourné dans le confort élégiaque de 1870.

Les éléments biographiques sont en eux-mêmes assez significatifs: ce que Rimbaud fait dès l'abord éclater, ce sont ces digues postiches dans lesquelles justement Verlaine avait cru pouvoir trouver refuge. Nul doute que, aux yeux de l'adolescent qui a proclamé la nécessité pour le poète de se faire **"voyant"**, qui avait salué en Verlaine le seul poète, avec Baudelaire, à être authentiquement **"voyant"**, le mariage, le vie bourgeois, le recours, sur le double plan de la vie et de l'art, à une **"norme"** qu'il avait lui-même dénoncée dans les violentes déflagrations de ses poèmes de jeunesse, ne soient la seule trahison et la seule fuite. Car la passion invertie ne peut seule rendre compte de l'acharnement de Rimbaud contre Mathilde, de son écoeurement devant ce foyer bourgeois où il s'efforce très vite d'être un objet de scandale, - celui même par qui le scandale arrive, - de ses railleries et de sa nausée devant la nostalgie où il verra Verlaine de sa femme, de son foyer abandonné, de la **"lampe"** et du **"thé fumant"**. Ce qu'il dénonce par là, c'est la trahison de Verlaine et son reniement. Cette charge énorme de scandale qu'il accumule et fait éclater, elle est destinée à faire prendre conscience à Verlaine d'un scandale autrement profond et le seul impardonnable. Et c'est bien à rendre son faible aîné **"à son état primitif de fils du soleil"** que s'engage Rimbaud, à trancher d'un coup tous ces fils qui l'entravent, passé, besoin d'amour et de protection, ressassement infini, remords et fautes, à en faire cet être en marche qu'il est lui-même. L'envers profond d'une liaison qui, chez Verlaine du moins, ne cessera pas de sitôt de résonner et que les faits sont impuissants à livrer, c'est dans **"Crimen Amoris"** qu'il faut le déchiffrer; plus que dans **"Laeti et errabundi"**, c'est dans **"Don Juan pipé"** et dans le double témoignage d' **"Une saison en enfer"** et des **"Illuminations"**, dans **"Vagabonds"** et dans **"Délires"**.

Il paraît évident qu'il y ait eu un sursaut de Rimbaud, dès son arrivée, devant le Verlaine apparemment assagi, rangé, de 1871: celui de **"la Bonne Chanson"** justement. Sursaut, rancoeur, mépris avoué, s'ils sont si forts, c'est que Rimbaud a d'abord été amené à Verlaine par l'admiration. L'auteur des **"Fêtes galantes"** est l'un des seuls **"vrais poètes"** que reconnaisse la lettre à Demeny du 15 mai 1871. Et avant même, nous l'avons vu lors des **"Poèmes saturniens"**, Rimbaud doit avoir reconnu tant dans l'élection du songe proclamée dans les deux Prologues du recueil, dans la tentative des **"Paysages tristes"** pour créer une langue nouvelle éveillant l'être à la **"plénitude du grand songe"**, que dans les dénonciations véhémentes de **"Monsieur Prudhomme"**, de **"Jésuitisme"**, d' **"Une grande dame"**, des préoccupations proches des siennes et l'amorce d'une expérience poétique à partir de laquelle va en partie s'organiser la sienne propre. A l'origine, c'est l'adolescent **"aux semelles de vent"** qui prend l'aîné pour juge de ses poèmes et de ses intentions, comme les lettres de septembre 1871 le laissent assez entrevoir. Mais déjà, Rimbaud est allé infiniment plus loin que Verlaine, au moins dans sa conception de l'expérience poétique et dans des recherches auxquelles les derniers poèmes de la **"vierge folle"**, sentences, allégories, récitatif rimé, tournent délibérément le dos. Dès lors, les rôles s'inversent, et c'est **"le plus beau d'entre les mauvais anges"** qui va tirer Verlaine en avant sur des chemins pourtant ouverts ou, à tout le moins, pressentis par lui.

A ce moment, Rimbaud n'a certes pas encore écrit les **"Illuminations"** ni **"Une saison en enfer"**; il n'a ni atteint, ni sans doute encore totalement conçu son idéal

d'une poésie "objective", créatrice de formes neuves, d'où l'attention complaisante à un "moi" qui s'écoute et se narre se trouvera définitivement bannie: cette voix, il la captera dans le même temps à peu près que Verlaine, tendu et pressé par lui, écrira les "Ariettes oubliées" (mai-juillet 1872) qui, avec les "Paysages belges", portent la marque d'une telle préoccupation; mais il a reconnu et défini la vocation profonde du poète et les fins essentielles de la poésie; lui-même il s'est dit et voulu "voyant", "voleur de feu". Si nouvelle que soit la voix de Verlaine dans les "Paysages tristes" et les "Fêtes galantes", son expérience ne s'en est pas moins exercée à l'intérieur des formes données ou à partir d'elles. C'est dans un ordre esthétique, qu'elle ne cherchait pas à dépasser, que, finalement, elle s'inscrivait. Tout autre, dès la lettre du 15 mai 1871, s'affirme la démarche de Rimbaud. On y lit déjà la théorie d'une poésie connaissance, d'une poésie création, de la parole-idée; et les prolongements mystiques ou métaphysiques d'une telle poésie y sont ouvertement déclarés. Il y a plus, et l'on ne peut plus guère douter que la réflexion de Rimbaud se soit exercée à partir du Prologue des "Poèmes saturniens": le but avoué de cette poésie n'est pas seulement d'abolir l'ancienne antinomie du rêve et de l'action que consacre le Prologue; si, à son tour, elle élit le songe, en affirme les pouvoirs, elle lui reconnaît une valeur transcendante que ne lui accordait pas Verlaine; exploratrice du songe, découvreuse d'inconnu, elle se conçoit elle-même comme action; elle devient action; il lui appartient de changer la vie; création n'est plus pour elle un simple synonyme d'oeuvre d'art: la parole est authentiquement créatrice et agissante. "Musique et rimes" - sur quoi portaient surtout jusqu'ici les recherches verlainiennes - "jeux" et "délassements", sont jugés, méprisés, rejetés: "Des fonctionnaires, des écrivains: auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé". C'est pour restituer ou donner au verbe sa puissance créatrice, pour en libérer l'énergie latente, cachée ou soupçonnée, qu'il faut tenter et apprendre son âme, l'éveiller à la "plénitude du grand songe", se "faire voyant... par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens". C'est "l'inconnu" qu'il emporte de forcer ou d'atteindre. Forme ou informe, c'est de "là-bas" qu'il s'agit de ramener une "invention" poétique à "sentir, palper, écouter". La langue même est à créer: "les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles". "Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant...". Dans la mesure où l'ambition de Rimbaud va à fonder aussi un Art poétique, on voit peut-être ce que la recherche de cette langue donnant à "sentir, palper, écouter" doit, plus qu'à Baudelaire, au Verlaine des "Paysages tristes". Mais si la sensation rendue devenait chez Verlaine l'expression même de l'âme à la fois présente et dissoute dans la pointe aiguë et fugitive de ses sensations ou de ses émotions, ce n'est plus l'intime de l'être ni sa seule rêverie qui sont chez Rimbaud le lieu privilégié de la poésie. "Enormité devenant norme", "le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle". Les correspondances cosmiques d'une poésie devenue la suprême aventure sont captées, saisies, et, tant ce mouvement est avide et conquérant, comme violées.

Rien de plus étranger, certes, à l'impalpable et vague univers de la rêverie verlainienne que cette certitude triomphante, que cette ambition solaire qui s'empare du songe. Mais, de même que Verlaine, déjà, avait soupçonné dans le rêve des périls où l'être risquait de se défaire et de se perdre, Rimbaud pressent périlleuse la démarche qu'il assigne à la poésie; si le poète finit par être "chargé de l'humanité, des animaux même", il devient aussi "le grand malade, le grand criminel, le grand maudit,... le suprême Savant". Et c'est en effet le "grand maudit" que Verlaine verra un jour en Rimbaud; s'il reculera avec effroi devant l'entreprise rimbaudienne, c'est bien parce qu'il verra là l'entreprise démoniaque par excellence; et certes, sa propre nature le rendait mal apte à adhérer à une conception démiurgique ou transcendante de la poésie: pourtant, si son insurrection atteint bientôt à cette violence panique, c'est qu'il a reconnu dans le mouvement rimbaudien la volonté ou la tentation de voler "son verbe à Jésus même" et que d'emblée Rimbaud se pose en effet en rival du Christ ou de Dieu; davantage: en "vrai Dieu".

Aussi, le "pitoyable frère" ne se saisira-t-il jamais "ferveusement de cette entreprise": toujours tiré, renâclant ou effrayé. Bientôt "sûr de ne jamais entrer dans son monde", il reculera devant cet orgueilleux rival de Dieu. Il doutera de son "pouvoir mystique",

de ses “secrets pour changer la vie”. Il suspectera “l’étendue de son innocence” ou elle ne sera plus pour lui qu’un effrayant scandale. A la fin, il ne verra plus en lui qu’un compagnon d’enfer, “époux infernal” ou “satanique docteur”; la feu promis, il n’y verra plus que la barrière de flammes de la géhenne lui fermant à jamais ce chemin du salut dont l’inquiète obsession n’en aura jamais fini de le hanter.

La “vérité”, la “justice” tenues par Rimbaud, les “mystères” dévoilés par lui, Verlaine, dans “**Crimen Amoris**”, s’en détournera en les exposant. Et c’est Rimbaud peut-être qui en a avivé en lui la soif. Cette soif, il ne cessera plus de l’éprouver. Mais salut, amour, vérité, justice, il suit son mouvement propre en les cherchant ailleurs, et par les chemins qu’il jugera moins exposés. Il ne peut choisir une aventure qui ne soit aussi et d’abord un ordre. D’où l’attrait pour lui du catholicisme. La chasse spirituelle, il ne peut la mener seul ou hors de chemins déjà tracés, repérables, éprouvés. Quand Rimbaud ne sera plus là pour l’entraîner, c’est au Christ et à l’Eglise qu’il s’adressera. Et à son tour alors il croira étreindre justice et vérité; il ne les devra pas à la poursuite de la démarche rimbaudienne sur le double plan de la poétique ou de la mystique ou de la connaissance; ces mystères seront pour lui d’autant plus adorables qu’ils seront plus rassurants: aussi, une fois retombée l’exaltation de la conversion, resteront-ils finalement extérieurs à sa poésie. Prétextes ou recours: non plus but ou source vive. Toutefois, le “poison”, la “fameuse gorgée” buée avec Rimbaud pendant leur commune saison en enfer, restera dans les veines de Verlaine; ses traces, la “vierge folle” une fois “rendue à l’ancienne inharmonie”, n’en resteront pas moins longtemps visibles, et, en ce qui concerne l’oeuvre, bénéfiques.

Cette défiance devant l’entreprise de Rimbaud, ce renâclement devant sa conception même de la poésie, on les devine du reste en Verlaine bien avant l’insurrection dont témoigne “**Crimen Amoris**”. Et cette défiance, cette sourde opposition, elles sont sans doute le fait d’une différence radicale entre deux natures poétiques; elles tiennent peut-être également au souci de Verlaine de préserver sa propre voix, son intégrité propre, sur le plan spirituel peut-être, mais essentiellement sur le plan de l’expression et du chant. De l’expérience rimbaudienne, ce n’est à aucun moment le côté le plus profond que retient Verlaine. Comme si, soumis et subjugué par “l’Autre”, on ne sait quoi en lui se défendait encore. Même dans les mois de vie en commun, où l’emprise de Rimbaud paraît totale, où son influence du moins est directe, quotidienne, où Verlaine écrit les “**Ariettes oubliées**”, les “**Paysages belges**”, “**Aquarelles**”, celui-ci reste étranger, semble-t-il, à l’univers spirituel de l’ami, “ange en exil” ou “époux infernal”. “**Conversion au bien et au bonheur**”, éternité retrouvée ou “raisonné dérèglement de tous les sens”, la marque de Rimbaud sur Verlaine ne joue pas vraiment dans cet ordre, où Verlaine, noyé dans sa rêverie, captif de ses sensations plutôt que les provoquant, les dirigeant ou cherchant à travers elles un passage vers autre chose, ne peut le suivre. Elle est plus limitée, plus précise. Saisissable surtout au niveau des techniques? Peut-être. Cependant, cet art de la chanson “qui fuit et vole”, celui de la “**Chanson de la plus haute tour**”, de “**l’Eternité**”, du “**Pauvre Songe**”, on peut douter que ce soit Rimbaud et non Verlaine qui en soit l’initiateur. La voix subtile et déliée des “**Ariettes oubliées**”, ce qu’elle doit à la découverte des ariettes de Favart faite en commun avec Rimbaud, à l’exemple de Rimbaud lui-même, doit être beaucoup plus limité qu’on ne l’a dit: cette parole envolée et réduite à un souffle, plutôt que conquête nouvelle et due à Rimbaud, elle est l’aboutissement d’un art déjà antérieurement découvert et exploré par Verlaine, et elle était déjà contenue et directement perceptible dans certains des “**Paysages tristes**”, dans certaines “**Fêtes galantes**”, dans la “**Chanson d’automne**” ou “**La lune blanche...**”. L’incitation du “voleur de feu”, c’est essentiellement dans la direction nouvelle prise par la majorité des poèmes des “**Romances sans paroles**” qu’il faut la reconnaître; car, si le sanglot de la “**Chanson d’automne**” n’était pas effusion, on n’y sentait pas moins l’âme prête à crever et à avouer le motif d’une plainte qu’elle se contentait encore de moduler; motifs et raisons, leur bannissement des “**Ariettes oubliées**” et des “**Paysages belges**”, de “**Beams**”, nous le devons très certainement à l’impérieuse exigence de Rimbaud d’une poésie “objective”, entièrement lavée de l’anecdote, du fait divers personnel, de la confidence lyrique auxquels Verlaine venait, dans “**la Bonne Chanson**”, de céder à nouveau.

Si Verlaine ne cultivera jamais “l’hallucination simple” (l’hallucination des mots existe

chez lui dès les **“Fêtes galantes”**, mais, pas plus qu’aucun autre aspect de son art, elle ne naît d’une volonté, elle ne se propose un but qui la transcende), il aimera avec Rimbaud et à sa suite les **“contes de fées”** (la pièce XI du lamento à Lucien Létinois en témoignera encore dans **“Amour”**), les **“opéras vieux”** (mais certaines des **“Romances sans paroles”** feindront seulement de s’accorder au souffle tenu des ariettes de Favart dont Rimbaud donnera le goût à Verlaine), les **“refrains niais”**, les **“rythmes naïfs”** qui, dans la sixième des **“Ariettes oubliées”** et dans **“Images d’un sou”** encore, auront part au jeu verlainien.

Et Verlaine n’a pas attendu Rimbaud pour admirer **Marceline Desbordes-Valmore**; mais, cette admiration partagée, il interroge de plus près l’oeuvre relue à Londres avec lui, s’essaie à son tour à ces mètres impairs que déjà toutefois, sans les oser encore, laissaient pressentir les **“Fêtes galantes”**.

La dette de Verlaine envers Rimbaud, on le voit, est beaucoup moins évidente, beaucoup moins facilement repérable qu’on ne l’a cru et dit. Il s’agit moins d’une influence que d’une incitation. Rien de plus insolent inutile que le: *“Après ça resonge à ce que tu étais avant de me connaître!”* Au demeurant, cette phrase cinglante de la lettre écrite de Londres le 5 juillet 1873 après le départ de Paul ne revendique rien sur le plan de l’art. Orgueilleux mouvement d’amour blessé, - car, à ce moment, c’est Rimbaud qui appelle Verlaine et le supplie de revenir, - elle tente seulement de prémunir Verlaine contre l’aliénation de sa liberté, contre les **“faux sentiments”** et, par conséquence, l’art inauthentique de **“la Bonne Chanson”**: *“Avec moi seul tu peux être libre”*. Cette liberté que Rimbaud adjure Verlaine de ne pas renoncer, c’est aussi bien, la faculté de persévérer dans ce que son art propre a d’inouï et de singulier, de ne pas retomber dans l’ornière des jeux anciens. Evidente lucidité: sans Rimbaud, Verlaine ne poursuivra plus en effet la recherche de cette langue nouvelle, que les **“Paysages tristes”** allaient déjà à découvrir, mais que les **“Ariettes oubliées”** mèneront à sa quasi-perfection. Rimbaud assiste à la naissance de presque toutes les **“Romances sans paroles”**; son rôle, dans cette naissance, est celui d’un ferment; c’est lui qui, en grande partie du moins, a contraint Verlaine à se reconnaître et à se choisir. Quant au souci rimbaudien d’une poésie **“objective”**, il était trop peu dans la nature de Verlaine, toujours, et jusque dans certaines pièces des **“Romances sans paroles”**, inlassablement tenté de se dire, de se confier, de céder aux aventures du moi, pour ne pas tourner court après l’essai, mené au côté de Rimbaud, des **“Paysages belges”**, et peut-être le projet avorté d’un **“système”**, paysages et choses, où l’homme ne paraîtrait plus, exposé dans une lettre à Lepelletier du 16 mai 1873, dont l’idée semble bien avoir sa source dans Rimbaud, mais qui ne fera pas finalement trace dans l’oeuvre.

Les **“Ariettes oubliées”** qui ouvrent les **“Romances sans paroles”**, en sont aussi assurément la partie la plus ancienne. La première a paru dans *“la Renaissance”* le 18 mai 1872, la cinquième le 29 juin; mais la date qui figure au bas de la dernière: mai, juin 1872, et qui paraît s’appliquer à l’ensemble plutôt qu’à la seule ariette du rossignol, ne semble pas pouvoir s’étendre au cycle entier. C’est seulement le 22 septembre que Verlaine joint la seconde ariette à une lettre écrite à Blémont; la troisième, qui rappelle un passage d’une lettre de la même époque, a peut-être été composée à Londres en octobre; la sixième est probablement cette **“Nuit falote”** dont Verlaine parle pour la première fois à Lepelletier dans une lettre de décembre 1872 et qui aurait peut-être donné son titre à toute une partie du recueil; la septième:

... Je ne me suis pas consolé
Bien que mon coeur s’en soit allé,

Bien que mon coeur, bien que mon âme
Eussent fui loin de cette femme,

est, d’évidence, postérieure à la fuite de juillet; enfin, il se peut, bien qu’il ne s’agisse là que d’une hypothèse par laquelle la critique érudite a tenté d’introduire un élément biographique dans cette admirable poésie de l’impersonnel et de l’absence, que la huitième ariette (**“Dans l’interminable/Ennui de la plaine...”**) soit la plus ancienne et évoque une longue marche du poète dans la neige à Paliseul, en décembre 1871. Mais peu de poèmes se rient à ce point de la réalité accidentelle des faits, sont à ce point créateurs d’une vérité poétique qui la réduise à rien.

Cette réalité accidentelle, antérieure à l’événement poétique et finalement étrangère à

lui, elle n'est pourtant pas partout aussi méconnaissable. Sous le jeu musical des "Ariettes oubliées", conduit ici jusqu'à une pureté presque absolue, dans la destruction quasi totale de l'architecture du poème et de son armature logique, on peut encore saisir ici et là des allusions à l'événement, tenter d'éclairer ainsi cette confusion et cette dissolution qui sont celles de l'être même. Dans la première pièce du cycle, il y aurait ainsi rappel nostalgique de "l'extase langoureuse", de la "fatigue amoureuse" vécues avec Mathilde (réfugiée, dans ces premiers mois de 1872, à Périgueux avec son père). Dans le second poème, le balancement de l'escarpolette traduirait par l'image-son l'hésitation effarée du poète entre l' "aurore future" de l'amour rimbaudien et le "cher amour qui s'épeure" de sa femme. Recouplements périlleux, ils permettent toutefois de corriger le gros contresens que l'on a fait longtemps sur l'ariette IV. Que, dans ces "âmes soeurs"

Qui s'en vont pâlir sous les chastes charmillés
Sans même savoir qu'elles sont pardonnées

il faille voir, non pas celles du poète et de "l'ange en exil", mais de Mathilde et de Verlaine qui, en effet, sollicite le pardon de sa femme dans le moment même qu'il la quitte, qui voit dès le début dans sa liaison avec Rimbaud comme un cauchemar infernal ("Je fais un mauvais rêve") et qui ne se lassera jamais d'attendre ou de provoquer une impossible réconciliation avec la "petite Fée" et la petite soeur, on ne peut plus guère en douter. La profonde transfiguration poétique de l'ariette V n'empêche pas non plus tout à fait de reconnaître dans cette "main frêle" qui baise le piano dans un "léger bruit d'aile" celle de Madame Mauté de Fleurville; dans "le boudoir longtemps parfumé d'Elle", - si peu réel pourtant, si peu réductible à un espace et à un temps - celui de la rue Nicolet.

A aucun moment toutefois ces poèmes ne se ramènent à une réalité définissable, reconnaissable, fût-elle transposée. Ce n'est pas de transposition qu'il s'agit. En cherchant à lire dans cette poésie autre chose qu'elle-même, puisque rien d'extérieur à elle-même justement ne la motive. Tenter de l'aborder ainsi, c'est vouloir la ramener à ce dont précisément elle se détourne, expression d'un fait divers, aveu sentimental, effusion lyrique; vouloir lui faire dire ce qu'elle se refuse à dire, à réciter; bref, aller à contrecourant d'un art de sensation et d'impression où, l'événement aboli, les apparences du monde dénouées, c'est, non point la réalité qui devient imaginaire, mais l'imaginaire qui apparaît comme seule réalité. L'âme et le coeur du poète ne sont plus en effet qu'une "espèce d'oeil double" où les choses et l'être confondus et impossibles désormais à distinguer les unes de l'autre tremblotent à travers un jour trouble: "l'ombre des arbres" qui meurt elle-même "comme de la fumée", les "espérances noyées" avec "les hautes feuillées" dans une même "rivière embrumée", rien ne distingue plus de ce "paysage blême" l'être blême qui ne s'y mire pas tant qu'il n'est miré par lui. Rien de plus caractéristique à cet égard que l'ariette VIII ("Dans l'interminable/Ennui de la plaine...") où l'on s'évertuerait en vain à identifier une plaine localisable, à retracer cette promenade hivernale du poète que l'on a voulu à toute force voir à son origine: neige-sable, ciel sans lueur où cependant "on croirait voir vivre et mourir la lune", nuées et buées, et la plaine elle-même où ne pèse, où ne marque aucun pas, ne sont plus que "la projection sensible de l'ennui, du grelottement de l'âme orpheline du poète" (Octave Nadal). L'art verlainien atteint ici à cette "traduction immédiate du senti" voulue et cherchée par Rimbaud. Dans la célèbre ariette de la pluie, de même, rien entre l'âme et ce qu'elle sent ne s'interpose; il y a identification entre les pleurs de la pluie et la pluie en pleurs de l'âme; ce sont les mêmes gouttes d'ennui et de désolation, d'absence et de présence à la fois aux choses et à soi-même, qui tombent ensemble "par terre et sur les toits" et dans le vide du coeur; c'est un même chant qui est entendu et dans le même moment exhalé. "L'ariette... de toutes lyres" s'entend comme cette correspondance entre le vide du monde et le vide de l'âme où flottent, isolées, dénouées, rattachés un instant les uns aux autres par le fil vague et discontinu de l'imagination, des objets qui ne sont plus que les signes d'une impression et par elle arrachés à leur finitude.

Art de suggestion, comme on l'a dit, d'impression dont seules la vibration, les ondes mélancoliques qui la prolongent peuvent dissimuler d'abord qu'il s'agit d'un contact immédiat. Le poids de l'âme, on le sent partout dans les "Ariettes oubliées", mais partout, si l'on y prend garde, c'est par un contact immédiat qu'il se révèle et se

communiqué. Par le vierge et vif frémissement de la sensation aussitôt captée et rendue. Le mot a entièrement perdu sa vertu signifiante; il s'est vidé de tout pouvoir de description: ces chênes gris qui "flottent" parmi les buées ne peuvent prendre place en aucun lieu: déracinés en effet et soudain étrangers à tout paysage, ils n'ont plus de répondants dans la réalité. Le sensible est devenu tout entier le senti; il a passé tout entier dans l'âme et dans le chant. Chant sans paroles, où la parole n'est plus que le souffle même de l'âme. Le titre du recueil ne peut être que consciemment choisi. Emprunté à Mendelssohn sans doute, c'est de lui-même surtout que Verlaine se souvient en l'écrivant: cette langue "de l'âme pour l'âme", déjà un vers des "Fêtes galantes" la définissait, dans "A Clymène", comme une "romance sans paroles"; et déjà en effet, c'est une langue poétique essentiellement musicale que l'art verlainien allait à créer. Cette traduction immédiate du senti, c'est la musique qui, avant toute image, la communique. Les successeurs de Verlaine ont donné la primauté à l'image sur le chant, mais, "ariettes oubliées", "romances sans paroles", ces titres nous rappellent que toute poésie est d'abord chant, que la durée plus que l'espace est son domaine propre. Partout ici les mots sont notes. La trame du poème est purement mélodique, et, à un moindre degré, harmonique; la logique même du poème, sa logique intime, profonde, n'est jamais conceptuelle, mais musicale; son unité est une unité organique, sa loi la loi de la respiration et du souffle. Les articulations grammaticales disparaissent ou se dissimulent: pauses, soupirs; le verbe même s'efface ou se réduit presque au seul verbe "être":

ô bruit doux de la pluie
 Par terre et sur les toits!
 Pour un coeur qui s'ennuie,
 ô le chant de la pluie!

.....
 Quoi! nulle trahison?...
 Ce deuil est sans raison.

Ou encore:

C'est l'extase langoureuse,
 C'est la fatigue amoureuse,
 C'est tous les frissons des bois...

Les choses elles-mêmes, devinées "à travers un murmure", sont à peine nommées, deviennent: "cela". Encore, quand elles sont nommées, ne semblent-elles pas l'être pour elles-mêmes, mais pour ce bruit vague et doux qu'elles font, pour ce frisson soudain qui envahit l'âme atteinte et ébranlée par leurs plus lointains harmoniques. Rythmes impairs (vers de cinq, sept, neuf et onze syllabes), glissants ou feutrés, rimes féminines préférées, allitérations et rappels de sons, alliances de mots-notes qui ne s'appellent plus en fonction de leur sens, même pour créer par là le trouble ou la surprise, mais de leur son lavé de toute référence intellectuelle, "correspondances" poursuivies entre murmure et mouvement, corps et âme, nature et être (ariette I), entre son et lumière (ariette II), impressions physiques et émotions de l'âme (ariettes I, III, VIII), amorce du poème-symbole, secrète connivence du dehors et du dedans (ariettes I et II), Verlaine, si ce n'est dans certains poèmes de "Sagesse" fidèles justement à cette pente profonde (ainsi de "L'échelonnement des haies..."), n'ira jamais plus loin dans l'expression de son génie.

Les "Romances sans paroles" ne mettent cependant pas uniquement en oeuvre les ressources musicales du langage. Le recueil, même, n'a pas l'unité des "Fêtes galantes". Ce souffle devenu la demeure impalpable de l'être n'est pas sa seule mesure. Dans les "Paysages belges" d'autres éléments, plus picturaux ceux-là que musicaux, apparaissent. C'est bien toujours d'un art de l'impression qu'il s'agit, mais à un impressionnisme musical qui est celui des "Ariettes oubliées", répond un impressionnisme plus proche de celui que les peintres illustrent dans le même moment. Sans doute les six poèmes qui constituent le cycle des "Paysages belges" ont-ils tous été écrits au cours des semaines de vagabondages en Belgique et durant le séjour de Verlaine et de Rimbaud à Bruxelles (17 juillet-7 septembre 1872), si l'on admet, comme nous pensons qu'il convient de le faire, que la date assignée à "Walcourt" par l'édition originale: juillet 1872 (et non 1873) était la bonne. Ils en jalonnent

exactement les étapes: Walcourt, Charleroi, Bruxelles, visite au champ de foire de Saint Gilles, excursion à Malines. Aucun d'entre eux ne parut en revue. On ne saurait ramener ces brefs poèmes à la recherche de l'élément pittoresque qui souligne par place un motif par ailleurs si peu cerné, une technique si délibérément non-représentative. "Guinguettes claires", "cris des métaux", "forges rouges" à l'horizon, gares, wagons qui filent, chevaux de bois et "pistons vainqueurs" des fêtes foraines ne peuvent tromper: Verlaine ne cède plus ici, comme dans les ébauches de 1867-68, à l'attrait d'un "réalisme" à la Coppée, mais à un souci de "modernité", présent en lui, nous l'avons vu, dès 1865, au moment où il écrit son article sur Baudelaire, et lisible encore en filigrane sous le fard, la rêverie, le tourbillon lunaire des "Fêtes galantes" et leur transposition dans un XVIII^e siècle recréé ou imaginé par l'âme dépaycée. Ce souci de "modernité" est, dans le même temps, celui des peintres impressionnistes. Ces forges, ces gares, ces rampes, ces guinguettes au demeurant ne sont plus décrites comme l'étaient "l'Auberge" du 18 septembre 1866 ou l'"Intérieur" de 1867, significativement écartés par Verlaine de son oeuvre avant que, dans "Jadis et Naguère", il ne fasse flèche de tout bois. Ces chevaux de bois qui tournent sur un manège à une fête de faubourg, chevauchés par soldats et bonnes, ce ne sont déjà plus les chevaux vissés au plancher du manège, mais les chevaux pressés ou affolés des âmes entraînées dans un "galop rond". Et wagons, chemins, guinguettes, fêtes foraines ou châteaux, "briques et tuiles" ou vignes et houblons, ce ne sont pas là non plus de véritables éléments descriptifs. Rouge de l'horizon ou des briques, "fuite... verdâtre et rose des collines" jouent dans le poème le même rôle que, dans un tableau impressionniste, le rouge d'un toit, le vert d'un arbre, le bleu du ciel ou d'une robe. Notes brèves juxtaposées, touches de couleur ou de lumière, ce sont là les vrais éléments constitutifs du poème, comme, sur la toile où Monet ou Pissarro les dispose, c'est le bleu et non la robe ou le ciel, le rouge et non le toit, l'ocre et non le mur qui constituent le tableau, indépendant désormais de son sujet et reprenant à la couleur son bien. A Londres, les "Paysages belges" à peine écrits, Verlaine s'émerveillera des docks, des gares, des ponts sur la Tamise, des faubourgs; il rêve de "Croquis londoniens", prend des notes qu'il envoie à Lepelletier et à Blémont; il humilie l'académisme et la tradition italienne et espagnole de la peinture, affirme son intention de "recueillir des impressions". Mais ces ponts, ces docks, ces gares, ces murs entre lesquels, dans "Aquarelles", apparaîtra "fantastiquement" l'eau jaune d'une rivière, ce que voit en eux l'oeil qui les contemple c'est ce jaune de la rivière en effet, ce jaune et ce noir des cottages, le girs de la fumée ou de la brume: non leur architecture, mais ces tâches qu'ils font et ces vives trouées de lumière, ce tremblement de l'air et de l'eau qui les métamorphose et les annule. Poème et tableau ne décrivent pas la gare ou la rivière, mais communiquent l'impression ressentie devant elles dans son immédiate fraîcheur. Chevauchement, ou du moins intime parenté des deux arts. La poésie des "Paysages belges", d' "Aquarelles", naît en effet dans le moment où s'opère la révolution impressionniste (1870-1874). En 1869-70, Manet, que Verlaine a connu l'année précédente chez Nina de Callias, modifie sa manière et oriente ses recherches propres dans le sens où la jeune peinture mène les siennes. En 1872, il peint "le Chemin de fer", "la Partie de croquet", "Sur la plage"; en 1874, près de Monet, le couple de canotiers sur la barque d' "Argenteuil". Le voyage que, en 1872, Rimbaud et Verlaine font à Londres, Monet et Pissarro l'ont fait eux-mêmes deux ans plus tôt. L'année où paraît "Romances sans paroles" (1874) est aussi celle d' "Impression" et de la première exposition du groupe qui va recevoir de là son nom. Les dates concordent trop pour qu'il ne puisse s'agir que d'une coïncidence ou d'une rencontre de hasard entre un art et un autre. Par ailleurs, c'est en janvier 1872 que Verlaine et Rimbaud posent pour le "Coin de table" de Fantin-Latour; leurs rencontres avec ce dernier, avec Forain, sont quotidiennes. Poésie n'est pas peinture, et la poésie de Verlaine n'est aucunement une transposition dans l'ordre du langage de l'art des peintres impressionnistes. Toutefois, on ne peut douter que Verlaine, artiste curieux, expérimentateur, la main habile et, autant que l'oreille, l'oeil exercé, à l'affût de surcroît dès 1866 des recherches nouvelles, docile d'autre part à toute influence, littéraire ou plastique, dont il s'efforce aussitôt de faire son bien propre, ait été séduit très vite par les démarches neuves d'un art qui, certes, n'est pas le sien, mais auquel son goût ancien pour les peintres du XVIII^e siècle, et bientôt pour Teniers, ses visites

aux musées de Londres, le montrent passionnément attentif. Reconnaître l'intime parenté de l'art des **"Paysages belges"** avec l'impressionnisme n'est pas réduire l'art de Verlaine à une expérimentation technique découverte et menée par d'autres avec d'autres moyens. L'art verlainien, dès les **"Paysages tristes"** des **"Poèmes saturniens"**, apparaissait comme un impressionnisme dans le sens que les éléments du réel, étangs et saulaies, clairs de lune et soleils couchants, s'y abolissaient au profit de l'impression qu'en recevait le poète. Tout au plus le souci de la couleur, de la tâche lumineuse, de la touche vive et fraîche est-il plus nettement affirmé ici. D'autre part, la sensation n'y est pas seulement débarrassée de toute correspondance intellectuelle, elle s'y soustrait davantage à l'invasion de l'âme en elle, à ces ondes de mélancolie qui, dans les **"Paysages tristes"** comme encore dans les **"Ariettes oubliées"**, ne cessaient de l'infléchir; elle se réduit davantage à son aspect physique, et c'est à un art moins intériorisé, plus sensoriel que sensible, que nous avons ici affaire. Ce bannissement du moi, ce monde où l'homme lui-même n'apparaît plus que comme un objet à peine différent des maisons et des toits, des feuilles et des fleurs qui l'entourent, lui-même tâche lumineuse ou colorée ou Kobold confondu à l'herbe noire, ce n'est pas au demeurant à une certaine conception de l'impressionnisme que nous les devons, mais bien, semble-t-il, à ce désir de Rimbaud de mettre au monde une poésie *"objective"*, dessein que Verlaine exprimera à son tour, assez mystérieusement il est vrai, dans sa lettre à Lepelletier de mai 1873 et de la mise en oeuvre duquel il ne s'est jamais approché d'aussi près.

On ne saurait non plus opposer l'art des **"Paysages belges"** à celui des **"Ariettes oubliées"**. Si la recherche impressionniste peut apparaître comme plus musicale dans les unes, comme plus purement plastique dans les autres, dans les **"Paysages belges"** comme dans les **"Ariettes oubliées"** c'est bien une même langue poétique sans paroles, un même chant libéré de la servitude de la signification et du discours que nous entendons. C'est le même bouleversement de l'architecture du poème, et la confusion des éléments sensoriels y est aussi la même:

On sent donc quoi?
Des gares tonnent.
.....
Parfums sinistres!
Qu'est-ce que c'est?
Quoi bruissait
Comme des sistres?

Il n'est pas jusqu'à ce côté effaré si propre à Verlaine que l'on ne reconnaisse ici, dans cette interrogation sans réponse où perce et grandit une secrète, une incontrôlable angoisse. Mais, malgré l'évident effarement de **"Charleroi"** et, à la fin de **"Bruxelles"**, le soudain et inattendu tremblement de l'âme, le poids de l'âme ne pèse presque plus sur les **"Paysages belges"**. La sensation visuelle ou auditive, tactile ou olfactive (et les unes parfois sont inséparables des autres: *"l'avoine siffle..."*; *"Sites brutaux/Oh! votre haleine,/Sueur humaine,/Cris des métaux!"*) y est aimée et rendue pour elle-même, moins soucieuse, sinon peut-être dans *"La fuite est verdâtre et rose..."*, de se prolonger en rêverie. Jeux de la lumière et de la couleur, vibrations de la clarté ou du demi-jour, touches vives, tons juxtaposés, *"rouge de brique et bleu d'ardoise"*, blanc des gazons, or qui s'ensanglante, une poétique impressionniste répond bien ici à ce refus d'ordonner et d'organiser intellectuellement la sensation qui est, dans le même moment, celui des peintres de plein air; mais, sur cette voie, Verlaine, dans son oeuvre antérieure, les avait déjà devancés.

Verlaine pourtant ne peut se dégager longtemps de l'écume la plus superficielle du moi. Toujours prisonnier de sa mémoire et de son coeur, dévoré de nostalgie, ruminant le passé, acharné à ressaisir ce qui fut, à rêver à ce qui aurait pu être. Le goût de l'anecdote sentimentale, du fait divers personnel est trop ancré dans sa nature pour ne pas faire intrusion jusque dans les **"Romances sans paroles"**. L'inspiration de **"la Bonne Chanson"** reparait dans **"Birds in the night"**. Et il est vrai que le poème s'efforce de préserver les acquisitions formelles des autres parties du recueil: une démarche neuve, que certaines des **"Aquarelles"** sauront retrouver, n'en est pas moins interrompue ou déviée. Il est curieux de voir comment Verlaine cherche ici à

éviter ou à masquer la rhétorique: par le biais du rythme impair, qui est le rythme dominant du recueil. Si le rythme du décasyllabe est souvent à peine reconnaissable, c'est que, en osant presque partout la césure 5: 5, le poète l'altère, en bouleverse le mouvement habituel, le ramène avec ambiguïté au rythme brisé du vers de cinq syllabes qui est celui de la huitième ariette. Ainsi y ajoute-t-il une espèce de boiterie singulière qui déjoue le discours, si près parfois pourtant de reparaitre ouvertement, élude le récit linéaire pourtant si facilement reconstituable. Ce détour même n'empêche pas le poème de frôler en plusieurs endroits la prose ou d'y tomber:

Quoique sous vos coups il saigne et qu'il pleure
Encore et qu'il doive, à ce que je pense,
Souffrir longtemps jusqu'à ce qu'il en meure...

Et ailleurs, c'est l'épithète convenue, la métaphore abstraite qui se font, par place, de nouveau jour.

Rien de plus révélateur, au demeurant, que le premier titre auquel a d'abord songé Verlaine: **"Mauvaise Chanson"** (lettre à Blémont du 5 octobre 1872). Le titre anglais - sans doute emprunté à une berceuse de Sullivan - ne peut donner le change: c'est bien l'inspiration de **"la Bonne Chanson"** qui est ici rejointe; et ce n'est pas avec les autres poèmes du recueil qui portent eux aussi de ces titres anglais dont Verlaine commence à montrer le goût, **"Green"**, **"Spleen"**, **"Streets"** ou **"Beams"**, que la parenté est visible. **"C'est moi le quitté"**: le thème du poète trahi, la déformation à demi inconsciente peut-être des faits, l'alternance des reproches et des **"pardons chastes"**, les éléments biographiques ne s'étalent pas moins complaisamment dans le poème que dans la correspondance de Verlaine à cette époque; c'est la même fausse sincérité et la même pitié de soi-même, et l'on comprend le dégoût de Rimbaud pour le *"pitoyable frère"*, la véhémence de certains de ses propos et de ses lettres.

Les quatre premiers douzains de **"Birds in the night"** furent écrits à Bruxelles et à Londres en septembre 1872. C'est là du moins une quasi-certitude. Pour Verlaine, à cette date, le poème s'arrête là. C'est la volupté du revoir à l'Hôtel Liégeois, évoquée par le cinquième douzain, la pensée de **"la petite épouse"** et de **"la fille aînée"** qu'il ne voit déjà plus à ce moment quittée par lui mais forcée en quelque sorte par leur destinée à l'éloignement et à la fuite, qui, à Londres, lui dictent les cinquième et sixième douzains. Le septième est encore rajouté postérieurement. Les différents douzains sont d'abord conçus comme autant de poèmes séparés, et chacun est numéroté. Leur évidente unité apparaît enfin à Verlaine, et ils se proposent à lui en dernier lieu comme un seul long poème.

"Green", **"Spleen"** et **"Streets I"** s'ajoutaient peut-être encore en octobre et décembre 1872 à **"Birds in the night"**. Une certaine parenté, qui n'est pas saisissable au niveau de l'art, s'y laisse en effet découvrir. **"Green"** est si l'on veut le prolongement naturel dans la rêverie du cinquième douzain de **"Birds in the night"** et de sa tempête amoureuse. L'amère nostalgie de **"Spleen"** s'applique à une même **"fuite atroce"**. **"Spleen"** et le premier poème de **"Streets"**, le même thème de la femme perdue les hante. Attente ou regret d'un **"jeune sein"** ou d'une **"bouche en fleur"**, renaissant désespoir et infinie lassitude de tout, sauf justement de cet amour mort, ces pièces, - si tant est que le fait poétique ne puisse se passer de la complicité occasionnelle de l'événement, - ne peuvent s'adresser qu'à Mathilde, non, comme on l'a hasardeusement suggéré, à de jeunes Anglaises aperçues ou désirées.

Mais l'événement poétique réduit au rôle d'accident l'événement ou le fait réels dont on peut alors à peine dire qu'ils ont été à son origine: l'art n'est pas la vie. Entre l'admirable **"Spleen"** et **"Birds in the night"**, le lieu ne se laisse plus déchiffrer dans la mesure précisément où il y a opposition fondamentale entre deux poétiques. Evidence qui n'a pas échappé à Verlaine, puisque, en 1873, il sépare définitivement **"Green"**, **"Spleen"** et **"Streets I"** de l'ancienne **"mauvaise chanson"** pour les joindre aux **"Aquarelles"** plus récentes: **"Beams"** (4 avril 1873) et **"A poor young shepherd"** envoyé à Blémont avec **"Child wife"** le 22 avril 1873.

Peut-on parler d'une veine anglaise, chose neuve dans notre poésie, qui, née à ce moment dans l'oeuvre de Verlaine, aboutira à l'admirable poème de **"Sagesse"**: **"L'échelonnement des haies..."** et resurgira dans **"Amour"** (**"Bournemouth"**, **"There"**) et jusque dans **"Bonheur"**? On s'est plu à rechercher les influences anglaises dans la poésie verlainienne: elles sont finalement fort superficielles. Les

influences littéraires, même dans **“Sagesse”**, se réduisent à rien. Tout au plus y a-t-il affinité secrète entre certains aspects du paysage anglais, ciel mouvant, haies vives, vert aigu de l’herbe, nuages brassés et envolés, humides buées, réseau de la pluie brouillant à la fois les choses et l’âme vouée à sa mélancolie native, et le paysage intérieur élu très tôt par Verlaine. Fils de l’ardoise et de la pluie, dira Claudel. Mais ce paysage élu est reconnaissable dès les **“Paysages tristes”**: bois, étangs, prairies mouillées de brume, marais et chemins bordés d’aulnes et de peupliers, **“vert tendre”** et **“brouillard clair”**, à peine doit-il plus à l’Ardenne et l’Artois, aux bords de la Scarpe et de la Sensée qu’à la campagne autour de Stickney ou de Bournemouth. Le paysage verlainien est aussitôt intériorisé; l’âme veuve lui communique son grelottement; ni identifiable, ni réductible à un lien, il devient, il est ce grelottement même.

Ce qui, dans la **“veine anglaise”** d’**“Aquarelles”**, se trouve repris, c’est la recherche impressionniste délaissée dans **“Birds in the night”** au profit de l’effusion lyrique ou sentimentale. Et, au coeur de cette recherche, la brusque intrusion d’une nostalgie ou d’un désespoir, si saisissante dans **“Spleen”** qu’elle semble frapper d’irréalité ces tons pourtant plus vifs, ces oppositions plus tranchées, rouge des roses, noir des lierres, ciel **“trop bleu”** et **“mer trop verte”**, préférés ici comme dans les **“Paysages belges”** à la qualité estompée, allusive des nuances verlainiennes. Aussi ces tons vifs, ces couleurs pures ne peuvent-ils tromper, et ce n’est plus d’un impressionnisme pictural que l’on peut parler à propos de **“Spleen”**. L’âme qui semblait s’être retirée des **“Paysages belges”** de nouveau a tout envahi, et le noir des lierres, le rouge des roses, c’est elle qui en bougeant les dérange et ne voit plus en eux que les signes de son désespoir.

La réalité la plus précise (ainsi le Regent’s Canal **“fantastiquement apparu derrière un mur”** à Maida Hill), les sources littéraires possibles ou probables: **“chanson d’Ophélie”** ou **“Roses de Saadi”** (**“Green”**), une **“valentine”** du **“Gentleman’s magazine”** (**“A poor young shepherd”**), une chanson populaire anglaise ou le souvenir de **“David Copperfield”** (**“Child wife”**), s’abolissent, s’évanouissent à nouveau dans le jeu poétique, - sinon peut-être dans **“Child wife”** où la bonne et la mauvaise chanson s’achèvent moins dans un cri que dans un reproche ou une invective formelles.

Le titre des **“Romances sans paroles”** est arrêté dès le 24 septembre 1872. En revanche, l’organisation du recueil reste longtemps incertaine. A cette date, le poète rêve d’un cycle qui eût groupé plusieurs des **“Paysages belges”**: de **“Charleroi”** à **“Londres”**, croquis de voyage jalonnant un même précis itinéraire. Le 5 octobre, Verlaine écrit à Blémont qu’**“une dizaine de petits poèmes pourraient (...) se dénommer: “Mauvaise Chanson”**”, - c’est-à-dire les douzains encore indépendants du futur **“Birds in the night”** et, selon toute vraisemblance, **“Green”**, **“Spleen”** et **“Streets I”**. Ce projet d’une **“Mauvaise Chanson”** ainsi présentée semble bien avoir persisté encore en décembre de la même année. Ebauchées ou prévues dès octobre 1872, les **“impressions”** d’Angleterre dont Verlaine parle déjà à Blémont sont au contraire écartées.

Dès le mois de décembre 1872, Verlaine s’apprête à faire éditer son manuscrit sur les presses de l’**“Avenir”** de son ami, l’ancien communal Eugène Vermersch, à Londres. Il en prévoit la parution pour le mois de janvier 1873. Le sommaire de l’oeuvre, telle qu’elle se présente alors, nous est connu par une lettre adressée à Lepelletier en décembre 1872. A ce moment, les **“Romances sans paroles”** comprennent **“400 vers à peu près en tout”**: **“Romances sans paroles”** (sans doute faut-il lire **“Ariettes oubliées”**), **“Paysages belges”**, **“Nuit falote”** (XVIII^e siècle populaire), **“Birds in the night”** (cycle comprenant toujours les trois poèmes qui feront plus tard partie d’**“Aquarelles”**).

Entre février et avril 1873, Verlaine songe à différents éditeurs: Lachaud, Dentu, Claye. En avril, il se dispose à rentrer en France et à faire imprimer son livre à Paris, chez Deverrière. De Jéhonville enfin, le 19 mai 1873, il envoie **“Gustave”**, le **“phâmeux manusse”**, à Lepelletier. La série projetée: **“Nuit falote”**, n’y est plus rappelée que par une seule pièce, réunie aux **“Ariettes oubliées”** (**“C’est le chien de Jean de Nivelle...”**). La quatrième partie, **“Aquarelles”**, réunit ces **“impressions”** anglaises dont trois sont reprises à l’ancienne **“Mauvaise Chanson”** et trois au moins (sinon **“Streets II”**) sont postérieures à décembre 1872. Le recueil est dédié à Rimbaud. Cette

dédicace, si significative, si justifiée, à laquelle Verlaine tient pour tant de raisons, disparaîtra finalement, en 1874, sous la pression de Lepelletier. Datée de “[Londres, mai 1873](#)”, elle est, sur la page du manuscrit du Fond Doucet, simplement rayée de deux traits de plume.

Les “**Romances sans paroles**” sont imprimées à Sens, sur les presses du “Peuple souverain”, feuille politique interdite à Paris et à laquelle collaborait Lepelletier. Verlaine est alors en prison. Des Petits-Carmes, puis de Mons, il se montre attentif au sort de son livre, donne à son ami les instructions les plus précises. C’est à Mons qu’il reçoit les premiers placards (novembre 1873) et bientôt les premiers exemplaires (27 mars 1874). Edition souvent fautive. L’oeuvre, au tirage limité, n’est pas mise en vente. Malgré un service de presse abondant, - Verlaine a lui-même dressé des listes, - elle reste inaperçue jusqu’au moment où, en 1887, Vanier la réédite. Elle se vend bien alors et rapporte 125 francs au poète.

JAQUES BOREL

“SAGESSE”

“La genèse de “**Sagesse**” est longue, hasardeuse. L’unité du recueil, si l’on n’y regarde de près, est, finalement, factice. Il s’en est fallu de peu, on le sait, que Verlaine, en 1875, ne publie, avec “**Cellulairement**”, quelque trente-deux poèmes fort disparates. Ce recueil eût contenu, certes, la suite de sonnets: “**Jésus m’a dit...**”; il eût rassemblé aussi les “*poèmes diaboliques*” dont le poète se débarrassera dans “**Jadis et Naguère**”, des “*vieux Coppées*”, les poèmes fort divers écrits en prison et dont certains, comme “**Art poétique**” ou la première ébauche d’ “**Images d’un sou**”, ouvrent des perspectives, et non pas seulement formelles, singulièrement étrangères à l’univers de “**Sagesse**”. A la veine chrétienne de l’oeuvre, Verlaine s’est d’abord exercé en quelque sorte expérimentalement; et l’urgence de l’inspiration de la suite “**Jésus m’a dit...**” ne peut, d’évidence, être mise en doute: elle n’a pas cependant aussitôt eu raison d’autres sources d’inspiration très éloignées d’elle, d’autres tentatives, de jeux poétiques aussi différents par exemple que les *vieux Coppées*” qui s’échelonnent de 1874 à 1876-77 ou “**Amoureuse du Diable**”. C’est à cette incertitude créatrice de Verlaine en prison, signe ou témoin d’une incertitude plus profonde de l’être, qu’il faut remonter si l’on veut tenter de suivre le sourd cheminement qui, sept ans plus tard, aboutira à “**Sagesse**”. Aussi bien, cette incertitude, ces différents chemins un instant entrevus puis abandonnés, éclairent-ils certaines contradictions du génie verlainien, ces reprises, ces reniements, le piétinement d’ “**Amour**” et les disparates de “**Jadis et Naguère**” puis de “**Parallèlement**”. Il n’est pas abusif de dire que, pendant les mois de prison, et plus tard encore, Verlaine se cherche, comme si le poète n’eût pas eu derrière lui déjà le massif poétique si neuf des “**Poèmes saturniens**”, de “**Fêtes galantes**”, de “**Romances sans paroles**”. Mais dans une certaine mesure, c’est en deçà de lui qu’il se cherche; il ne veut plus être celui que, dans “**Colloque sentimental**”, dans le jour trouble des “**Ariettes ouliées**”, menaçaient l’absence et le songe (ou la mort); sa parole, on dirait qu’il la redoute de même; qu’il craint désormais de voler et de fuir avec elle; aussi, ce n’est plus à partir de ces formes conquises et menacées de dissolution qu’il va renouer avec l’aventure politique; la double aventure de l’être et du verbe, il va tenter au contraire de se prémunir contre elle; il veut s’ancre, se rassurer: c’est vers des formes elles-mêmes rassurantes, reconnues, reconnaissables qu’il va donc désormais se tourner. Non du premier coup pourtant: la tentation de nouveaux “**systèmes**” le montre assez.

Verlaine passe en peu plus de trois mois à la prison des Petits Carmes, à Bruxelles (11 juillet - 25 octobre 1873), d’abord en compagnie des autres détenus, puis, à la pistole des prévenus, enfin, après le 27 août, à la pistole des condamnés. Du 25 octobre 1873 au 16 janvier 1875, c’est la cellule de Mons, qui lui apparaîtra plus tard comme “**le meilleur des châteaux**”. Mis pour la première fois peut-être en face de lui-même, le “**dernier de ses biens**” c’est alors la création poétique.

“**Né trop tôt ou trop tard**”, se comptant “**parmi les maladroits**”, voyant mal ce qu’il fait dans ce monde, c’est, après le 24 avril 1874, l’attachement à la Croix, vue comme le seul recours au malheur d’être “**vraiment né Saturnien**”, - et, finalement, au catéchisme.

Aux Petits Carmes, Verlaine écrit dix-neuf poèmes au moins, presque deux fois plus de vers que n'en contenaient les **"Romances sans paroles"**, écrites en dix-huit mois; plus aussi qu'il n'en écrira dans les quatorze mois de Mons. Si le titre de **"Cellulairement"** ne s'impose à Verlaine qu'après sa libération, c'est dans le cruel loisir de la cellule en effet que, dès l'époque de la condamnation, naissent la matière et l'idée du recueil repris à Stickney et bientôt après démantelé.

Les trois premières journées passées au dépôt ont inspiré **"Dame souris trotte"**, **"La cour se fleurit de souci"**, **"A Mme X... en lui envoyant une pensée"**.

A la pistole, Verlaine écrit quatre des cinq *"poèmes diaboliques"* de **"Jadis et Naguère"**: **"Crimen Amoris"**, **"la Grâce"**, **"Don Juan pipé"**, **"l'Impénitence finale"**. Aussi, les deux admirables poèmes de **"Sagesse"**: **"Je ne sais pourquoi..."**, d'abord intitulé **"Sur les eaux"**, et **"Le ciel est, par-dessus le toit..."**. Puis, semble-t-il, après la décision de la cour d'appel, le Prologue projeté à **"Cellulairement"**: **"Au Lecteur"**, **"Un grand sommeil noir"**, la chanson de **"Gaspard Hauser"**. Un peu plus tard enfin: **"Les écrevisses ont mangé mon coeur qui saigne"**, **"Un pouacre"**, les quatre poèmes de **"Mon Almanach pour 1874"**, **"Kaléidoscope"**, daté **"Br. (Bruxelles), octobre 1873"** sur le manuscrit de **"Cellulairement"**.

Poèmes hétéroclites. Rien parmi eux ne permet de dégager une orientation, une direction prise, ne laisse présager une ensemble. Sauf les quatre poèmes dans lesquels Verlaine fait pour ainsi dire le point sur son expérience avec Rimbaud: encore à l'unité de l'inspiration ne correspond nullement ici une unité sur le plan de l'écriture: il n'y a pas de commune mesure entre **"Crimen Amoris"** et les récits rimés que sont les autres poèmes de ce cycle *"rimbaudien"* - ou *"diabolique"* - auquel viendra un peu plus tard s'ajouter **"Amoureuse du Diable"**.

La diversité et l'inégalité des poèmes écrits par Verlaine dans les premières semaines de sa détention à Mons ne sont pas moins frappantes. De ce moment datent: **"Rengaines prisonnières"** (**"Entends les pompes..."** qui, dans **"Parallèlement"**, deviendra **"Réversibilités"**); **"le Bon Alchimiste"**, début du poème qui, développé, achevé, sera repris dans **"Jadis et Naguère"** sous le titre **"Images d'un sou"**; **"Faut hurler avec les loups"**, fantaisie que Verlaine ne reprendra nulle part et qu'il joint, ainsi que **"Rengaines prisonnières"** et **"le Bon Alchimiste"**, à sa lettre à Lepelletier des 24-28 novembre 1873; *"prière de la primitive église"*, qu'il écartera également de tous ses recueils, et des **"Cantiques à Marie"** dont nous ne savons rien et dont il est douteux qu'il se soit agi déjà des poèmes de **"Sagesse"**: **"L'âme antique était rude et vaine"** et **"Je ne veux plus aimer que ma mère Marie"**, ou de ceux d' **"Amour"**: **"Un conte"** et **"Angélus de midi"**.

Fort peu de ces poèmes semblent ouvrir la voie à **"Sagesse"**. Fort peu également de ceux qui vont suivre annoncent le grand élan mystique de 1874. On sent Verlaine au point mort, s'essayant, tâtonnant dans toutes les directions, et comme en attente. La disparité de ses poèmes de prison lui sera du reste à lui-même évidente, puisqu'il renoncera à faire paraître tel quel **"Cellulairement"**, qu'il dispersera une production si hasardeuse dans des recueils différents, - **"Jadis et Naguère"**, **"Parallèlement"**, - écartera résolument certaines pièces de son oeuvre et ne retiendra finalement pour **"Sagesse"** qu'un très petit nombre de poèmes des années 1873-1874.

L'hiver 1873-1874 est le plus noir moment de la vie du prisonnier. Et peut-être déjà les offices du dimanche, les visites de l'aumônier, les lectures pieuses permises au **"château"** de Mons, la souffrance des jours enfin inclinent-ils l'âme du poète, si faible, si docile à toute influence, si sensible à un milieu et à une atmosphère, vers cette image de Christ qui, au cours de l'été 1874, lui dictera le dialogue haletant de **"Jésus m'a dit..."**: on ne pressent guère, à la lecture des poèmes de cette époque, ce vol soudain de l'âme et ses balbutiements extasiés. Les premiers poèmes chrétiens écrits par Verlaine en prison sont des exercices et se donnent expressément comme tels dans la lettre à Lepelletier des 24-28 novembre 1873. Ainsi de *"prière de la primitive église"*, des **"Cantiques à Marie"** projetés ou esquissés.

Qu'il s'agisse de peupler, de tromper l'ennui des heures, les dix **"vieux Coppées"** écrits alors en témoignent assez.

Du creux stérile et morne de cet hiver, Verlaine émerge en avril 1874. C'est alors qu'il

écrit le célèbre **“Art poétique”** qu’il incorporera plus tard à **“Jadis et Naguère”**. Mais cet **“Art poétique”** ne fait aucunement présager la prochaine explosion de la suite: **“Jésus m’a dit...”** ni les poèmes de **“Sagesse”** qui vont lui succéder. Loin de pressentir les directions nouvelles prises par l’oeuvre après la conversion, il retrouve au contraire en la formulant cette vibration du vers et de l’âme sensible dès les **“Paysages tristes”** et les **“Fêtes galantes”** et qui vient d’atteindre dans les **“Romances sans paroles”** à sa plus grande intensité. C’est d’un art poétique radicalement opposé que relèvent la plupart des pièces de **“Sagesse”**, sauf six ou sept, et singulièrement **“Le ciel est, par-dessus le toit...”**, **“Je ne sais pourquoi...”**, **“Un grand sommeil noir...”**, la chanson de **“Gaspard Hauser”**, déjà écrites à ce moment et qui, justement, participent encore de la poétique des **“Ariettes oubliées”** à laquelle Verlaine va renoncer et qu’il ne retrouvera plus que miraculeusement, en 1876 ou 1877, avec **“L’échelonnement des haies”**, pour l’oublier ou la renier aussitôt.

“Via dolorosa”, devenu, dans **“Sagesse”**, **“Du fond du grabat...”** et la suite de sonnets: **“Jésus m’a dit...”** sont écrits à Mons après le jour de mai 1874 ou, la séparation de corps prononcée, le petit Georges confié à la garde de Mathilde, Verlaine qui soudain se sent orphelin, abandonné, démuné, se jette à Dieu. Et sans doute ces mois de prison le préparaient-ils à cette **“conversion”** fulgurante, à ce retour plutôt à la foi de son enfance dont la lecture, à l’époque des **“Poèmes saturniens”**, de **“Force et Matière”** de **Büchner**, certaines camaraderies, l’influence encore des autres, du milieu, l’avaient alors détourné.

Déjà, dans un même moment de dérégulation, de vertige, il était, avant son mariage, entré brusquement dans une église et s’y était confessé avec une espèce de hâte panique, haletante, pour se sentir absous certes, mais essentiellement pour se sentir délivré, soulagé de soi. On ne peut guère douter qu’il s’agisse, en 1874, d’un mouvement analogue. Se démettre de soi, s’abandonner à autrui, chercher dans l’autre, mère ou épouse, Dieu ou ami, refuge et protection contre soi-même, c’est là un mouvement constant chez Verlaine. Et bientôt après, l’élan désemparé du moment, l’exaltation qui le soulevait retombés, à son tour il retombe. On sait comme il cherchera désespérément à étayer sa foi. On verra aussi, la lecture de **“Sagesse”** le montre assez, comme l’élan de 1874 s’éteindra vite et quel carcan dogmatique se substituera alors à la brûlante effusion de Mons.

Mais alors même, si l’âme semble être investie d’un coup, il n’en va pas de même de la création poétique. Le quatrain burlesque sur Jules Claretie: **“Jules..., non, au fait, ne nommons personne”**, est joint à l’envoi de **“Jésus m’a dit...”** à Lepelletier (lettre du 8 septembre 1874) et écrit dans le même temps. Du même temps aussi, sans doute, **“Amoureuse du Diable”**, l’un des **“poèmes diaboliques”** de **“Jadis et Naguère”** qui consacrent la profonde rupture avec l’expérience rimbaudienne: l’envoi à Lepelletier de ce poème n’est pas daté, mais vient immédiatement après les lettres d’août et de septembre.

Le poème de **“Parallèlement”**: **“Sonnet de l’homme au sable”**, celui de **“Sagesse”**: **“Parfums, couleurs, systèmes, lois...”** datent peut-être également de la fin du séjour du poète à Mons. Ce n’est pas là une certitude. Et il n’est pas davantage assuré que les quelque quarante poèmes de la prison eussent tous fait partie de **“Cellulairement”**.

Ce désarroi, cette désorganisation de l’être que la foi ne réussit pas d’un coup à rassembler, à mettre debout, les tâtonnements mêmes de l’oeuvre, ces avancées et ces reculs dans des directions qui s’opposent ou ne s’ouvrent que pour un instant, - impressions pittoresques ou fourbues de la *pistole*, filiation rimbaudienne des **“poèmes diaboliques”**, arts poétiques étonnamment différents d’**“Images d’un sou”** et de l’**“Art poétique”** proprement dit, plaintes de l’âme ou son abandon au Christ, **“système”** entrevu et peut-être esquissé, - en sont autant d’évidents témoignages. Converti, armé d’une foi qui répond à son plus urgent besoin, Verlaine, au sortir de prison, n’est pas encore ce poète catholique, ce **“Français”** et ce **“Chrétien”** que, dans la **Préface** de **“Sagesse”**, il voudra exclusivement être. Du moins sa poésie n’obéit-elle pas exclusivement à l’élan de la grâce ou aux injonctions d’un dogme. Il y a en elle d’autres velléités, d’autres penchants; Verlaine, entre eux, n’a pas choisi encore.

Les poèmes de la prison nous informent mal de ce **“système”**, **“réforme”** ou poétique

nouvelle, entrevu par Verlaine dès le mois de mai 1873, confié à Lepelletier dans les lettres du 16 et du 23 mai, et que, en novembre de la même année, il s'essayait à appliquer à des **"Cantiques à Marie"** (lettre des 24-28 novembre). Ce **"système"**, le poète devait l'exposer dans une *Préface* aux **"Vaincus"**, recueil qu'il n'écrira jamais, des vestiges duquel il se débarrassera dans **"Jadis et Naguère"**, mais dont l'idée est fort ancienne puisque Verlaine avait d'abord songé à faire des **"Vaincus"** une oeuvre **"parallèle"** aux **"Fêtes galantes"** et que, à l'époque des **"Romances sans paroles"**, il était encore tenté de revenir à ce projet.

Vie des choses, leur malice et leur bonté, **"la "Vie du grenier", "Sous l'eau", une vraie chanson d'ondine; "l'île", un grand tableau de fleurs"**, l'objet substitué au **je** dans les paysages d'un Robinson sans Vendredi, cette poésie **"diabolique", "musicale"** à la fois et **"aussi pittoresque que possible"**, se promettait **"bien d'autre déconcertements"** que ceux des **"Romances sans paroles"**. En eût-elle prolongé l'impressionnisme jusqu'à ses limites extrêmes, ou eût-elle au contraire rompu avec la démarche singulière des **"Paysages belges"** et des **"Ariettes oubliées"**, tenus pour **"crottes..., vers chiés comme en pleurant"**? On ne sait. Le peu que Verlaine confie à Lepelletier de ce **"système"** rêvé ou entrevu incite à y voir une application verlainienne de cette poésie **"objective"** dont Rimbaud avait proclamé la nécessité; mais on voit mal comment une telle conception du poétique eût pu s'appliquer à des **"Cantiques à Marie"**. De toute façon, cette veine promise ne fait pas trace dans l'oeuvre, si ce n'est sans doute dans l'admirable **"Vendanges"** de **"Jadis et Naguère"**, écrit à la *pistole* en 1873. Recherches apparemment aussitôt renoncées qu'entreprises: **"Crimen Amoris"** mis à part, les **"poèmes diaboliques"** tournent résolument le dos à toute tentative poétique neuve, et la quasi-totalité des poèmes de **"Sagesse"** renouent avec l'art traditionnel.

L'importance de ces **"poèmes diaboliques"** dans l'oeuvre de Verlaine et dans son cheminement spirituel est considérable. Et sans doute le poète ne les publiera-t-il que bien plus tard, en 1885, dans **"Jadis et Naguère"**, mais, antérieurs à **"Sagesse"**, c'est à leur date que leur signification apparaît éclatante. Adieu de Verlaine à l'expérience rimbaudienne, aux profondeurs d'un songe exploré et vécu avec Rimbaud mais dont la source n'était pas dans Rimbaud seul, ils sont aussi adieu de Verlaine à toute une part antérieure de lui-même et non, poétiquement, la moins féconde. Charnière entre le Verlaine des **"Romances sans paroles"** et celui de **"Sagesse"**, ils rendent en partie compte d'une scission si totale, si mystérieuse, que la conversion ne suffit pas seule à l'expliquer. Et cette conversion même, **"Crimen Amoris"**, **"Don Juan pipé"**, **"Amoureuse du Diable"** permettent de mieux la saisir, de voir qu'elle n'est pas survenue si brusquement, si imprévisiblement qu'on le dit d'ordinaire. Elle n'est pas un événement miraculeux. Car enfin, on n'a pas assez insisté sur le fait que **"Crimen Amoris"**, qui peut apparaître déjà comme un poème chrétien, qui porte condamnation absolue sur l'entreprise **"satanique"** de Rimbaud, qui se refuse à enterrer l'arbre du Bien et du Mal, qui finalement salue et célèbre **"le Dieu clément qui nous gardera du mal"**, a été écrit avant même le transfert de Verlaine à Mons, qu'il est donc de plusieurs mois antérieur à la conversion et à la pénitence extatique de **"Jésus m'a dit..."**.

"Crimen Amoris" mis à part, ces **"visions de fin de nuit"** ne peuvent certes, poétiquement, être sauvées. Il est pour le moins surprenant de voir **"la Grâce"**, **"l'Impénitence finale"**, **"Don Juan pipé"**, **"Amoureuse du Diable"** reprendre la forme éculée du récit romanesque en vers à la Musset ou à la Gautier. On pourrait croire à un jeu ou à une parodie. Et peut-être y a-t-il eu en effet à l'origine une intention féroce ironique dans le choix fait par Verlaine, pour déconsidérer l'aventure brûlante qu'il venait de vivre et la vider en quelque sorte de ses derniers pouvoirs, de cette forme morte et vomie par Rimbaud. Il y a aussi dans ces poèmes-récits, dont trois sur cinq sont en alexandrins, une part d'exercice. La déconsidération n'est pas jetée par là seulement sur l'univers rimbaudien et sur ses traces en Verlaine, elle l'est aussi sur les mètres employés par Verlaine dans ses derniers recueils, sur des recherches rythmiques menées par lui de concert avec Rimbaud et en partie sur son incitation. Ainsi, cette part du jeu dépasse le jeu: c'est bien là le premier signe, volontaire, ostentatoire, et l'on dirait presque provocant, d'un retour à des formes anciennes ou traditionnelles. Et c'est à des formes traditionnelles en effet que s'en tiendra bientôt Verlaine. Les **"récits diaboliques"** annoncent la mort d'un chant, d'une certaine voix. Mort voulue, concertée, organisée, consciente. Sa voix antérieure,

Verlaine, bientôt, ne voudra plus l'entendre. Et que l'on prête attention à **"Sagesse"**: les poèmes où cette voix noyée et grêle, chuchotante et transie, plaintive et tendre, s'élève encore, aucun d'eux n'est postérieur à 1876-77; après cette date, le rigide carcan que s'est, délibérément, on en peut à peine douter, imposé Verlaine a presque totalement étouffé le chant de l'âme **"en allée"**.

Envers verlainien d' **"Une saison en enfer"**, **"Crimen Amoris"** et les quatre récits rimés de la même époque que Verlaine réunira à **"Jadis et Naguère"** tentent d'exorciser la hantise "diabolique" de Rimbaud. Antérieurs à la conversion et la préparant, l'affrontement en eux n'est pas tant de Verlaine à Rimbaud que de Rimbaud à Dieu; et c'est le parti de Dieu que, déjà, et plus qu'implicitement, a pris Verlaine. On y voit la **"Vérité"** avoir raison du **"plus beaux d'entre (les) mauvais anges"**, et l'on peut penser que, un an avant sa conversion à Mons, c'est en s'opposant pour s'en libérer à l'univers rimbaudien que Verlaine, mal sûr de soi en se sentant mal armé sans doute contre l'intrusion en lui d'une inavouable nostalgie, s'est dès ce moment appuyé et retenu à une **"Vérité"**, à un **"Dieu clément"**, non seulement parce qu'ils pouvaient seuls le réconcilier avec lui-même, mais parce que, démuné et privé de tout recours comme il l'était alors, il n'avait rien d'autre à opposer à la magie tyrannique de Rimbaud. Au salut proposé par Rimbaud, salut aventureux et que son échec peut-être lui fait voir criminel, c'est un autre salut que Verlaine se sent tenu de substituer. Mais il ne peut créer lui-même les voies de ce salut; si ce chemin existe, il est pour lui déjà tout fait, il a toujours existé, et ce qui s'impose à lui alors, ce sont les images connues de la foi, celles précisément que l'expérience rimbaudienne allait à pulveriser et qui prennent soudain aux yeux de Verlaine force et réalité dans la mesure où il lui semble que Rimbaud a vainement tenté de les ébranler ou de leur en substituer d'autres.

Le caractère proprement autobiographique de **"la Grâce"**, d' **"Amoureuse du Diable"** touche au scandale. Est-ce parce que m'événement est si proche, si vif encore? C'est à peine s'il se voit ici transposé. Rimbaud soudainement surgi dans la vie de Verlaine, la fuite à deux, la tentative amoureuse et spirituelle, tout reste là à chaque pas reconnaissable. Dans l'un et l'autre de ces poèmes, la **Comtesse** est bien cette **"vierge folle"** de **"Délires"**, confrontée à l' **"époux infernal"**, rêvant à sa suite

d'autres amours encor que ceux d'ici,

Tout immatériels et sans autre souci

Qu'eux-mêmes, des amours d'âmes et de pensées,

dont **"l'essence"** est **"immortelle"**, reconnaissant pour **"loi des âmes"** une **"alme indifférence pour la félicité comme pour la souffrance"** et débouchant, par-delà bien et mal, joie et cruauté, volupté et douleur, **"tous les feux de l'amour"** et **"tous ceux du supplice"**, sur l'absolu d'une damnation à la fois consentie et salvatrice. Damnation, salut, signes intimes et jumeaux d'une même vocation, leur contradiction s'abolit en une **"absence"** qui apparaît comme le terme et la suprême aspiration de cet amour. Dans cette **"absence"**, l'intime division de l'être, l'amour senti comme solitude, **"l'énigme effroyable"**: **"amour et chair"**, se trouvent finalement résolus.

A cette nostalgie d'une unité répond aussi bien, dans **"Don Juan pipé"** et surtout dans **"Luxures"**, version remaniée dans **"Jadis et Naguère"** d'un sonnet intitulé primitivement **"Invocation"**, la tentative d'une sacralisation de la chair à laquelle, par d'autres chemins, Verlaine reviendra dans **"Parallèlement"** et jusque dans certains des derniers recueils **"charnels"**.

"Crimen Amoris" va plus loin. Et il est vrai que l'entreprise de 1872 n'est ici reprise que pour se trouver jugée et condamnée. On n'en mesure pas moins l'ébranlement produit en Verlaine par la théorie rimbaudienne du **"nouvel amour"**: **"mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales"** (**"Génie"**, dans les **"Illuminations"**).

Éternité ou innocence retrouvées, c'est bien d'un salut qu'il s'agit. Mais, salut personnel encore dans **"la Grâce"**, si **"depuis le Christianisme... l'homme se joue"**, l'Enfer **"se sacrifie"** ici à **"l'Amour universel"**. Les **"honnêtetés tyranniques"** déportées, l'opposition entre le **"Pire et le Mieux"** abolie, **"les Sept Péchés"** fiancés aux **"Trois Vertus Théologiques"**, innocence et connaissance, la fin de ce **"schisme têtue"** (qui est aussi ce schisme, cette division intime au cœur de l'être) est aux mains de l'homme. La mort de Satan et celle de Dieu sont la logique de cette fête.

A ce mariage du Ciel et de l'Enfer, du Bien et du Mal, de l'âme et du corps, qui se joue

contre le Christ et Dieu, Verlaine finalement ne consent pas. Les *“poèmes diaboliques”* font éclater le recul d’un cœur non tant déjà chrétien qu’effrayé de l’audace d’une aventure ainsi menée jusqu’aux frontières des *“deux règnes”*.

Le feu et le gel ont raison dans *“Crimen Amoris”* et dans *“Don Juan pipé”* du *“plus beaux d’entre (les) mauvais anges”*. Ici et là, l’entreprise rimbaudienne est condamnée, rejetée, reprouvée. Non sans ironie parfois: *“On est le Diable, on ne le devient point”*. Elle n’apparaît plus que comme un *“artifice en un orgueil qui se ment”*; comme une vertige, l’ambition d’être *“celui-là qui créera Dieu”*. Dans le même temps où Rimbaud constate son propre échec, se voit *“rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étendre”*, l’expérience de 1872-73 est reconnue par Verlaine comme un *“désastre inouï”*, un *“vain rêve évanoui”*. Si pourtant quelque chose en lui *“réclame”* dès ce moment *“le Dieu clément qui (le) gardera du mal”*, c’est que l’apparent positiviste de 1869, à la réalité duquel on croit si mal, et qui, dans la mesure où nos pensées nous cachent ce que nous sommes, dissimula peut-être un instant à Verlaine cette face embuée par le songe qui est son visage le plus profond, est resté singulièrement ébranlé par le passage du *“Satan adolescent”*. Ainsi, la filiation des *“poèmes diaboliques”* de *“Cellulairement”* à *“Sagesse”* est clairement visible; et, en un sens, c’est par la traversée de l’enfer rimbaudien, c’est à la fois par et contre Rimbaud que Verlaine a été amené à la Croix.

“Crimen Amoris” s’isole de ce massif où l’intention morale, le retour au récit et à une rhétorique transmise sont un autre passage, formel celui-là, vers l’univers fixe de *“Sagesse”*, d’*“Amour”*, de *“Bonheur”*. C’est l’un des rares poèmes-symboles écrits par Verlaine. On hésite pourtant à croire qu’il faille voir dans ce poème considérable et exceptionnel, sans postérité dans le reste de l’oeuvre, une éclatante application du *“système”* de 1873. Imagerie baudelairienne curieusement unie à un rythme hémécasyllabique et à une dislocation de la phrase logique proprement verlainiens, ce chef-d’oeuvre insolite reste comme étranger à un univers poétique qui par ailleurs le récuse.

Verlaine, dans une lettre à Lepelletier datée d’octobre 1873, oppose les autres poèmes-symboles de *“Cellulairement”*: *“L’espoir luit...”* et *“Les choses qui chantent dans la tête...”* (devenu *“Vendanges”* dans *“Jadis et Naguère”*) à ce qu’il appelle le *“vieux système”* de *“Promenades au préau”* (*“Autre”*, dans *“Parallèlement”*) et d’*“Un pouacre”*. Mais, pas plus que ceux de *“Sagesse”*, ces poèmes ne s’inscrivent dans la direction prise par *“Crimen Amoris”*. Le symbolisme en demeure en quelque sorte latent. Esquissée, l’analogie baudelairienne entre les signes du monde et l’âme n’y est pas poursuivie. Non plus, l’équivalence rimbaudienne entre le je et l’autre, entre les objets mêmes du réel. Et l’univers sensible y devient bien par places le miroir d’un être et d’un destin: c’est que l’état d’âme du poète y est d’abord projeté dans les choses, brin de paille ou caillou dans un creux, *“sang de la vigne rose”* ou *“vin de la veine noire”*. On n’assiste donc pas là en fin de compte à la naissance d’un nouveau *“système”*, mais bien au prolongement du côté intérieur de l’impressionnisme des *“Ariettes oubliées”*.

L’incertitude de Verlaine au sortir de la prison (16 janvier 1875) ne frappe pas moins que la démarche hésitante de son oeuvre. Il tente de se réconcilier avec Mathilde, de convertir Rimbaud (et peut-être par là de le reprendre ou d’être repris par lui). Autant d’échecs. Et sa retraite à la Trappe de Chimay l’a assuré que la vocation religieuse n’était pas pour lui. Songe-t-il à renouer avec le monde de la littérature et les gens du Parnasse, il n’est pas plus heureux; son envoi de juillet 1875 est écarté en septembre du troisième volume du *“Parnasse contemporain”* par Coppée et Anatole France. Acculé à la solitude, à Stickney et à Boston (mars 1875 - mai 1876), à Bournemouth (septembre 1876 - septembre 1877), à Rethel enfin (octobre 1877 - juillet 1879), il s’efforce de devenir cet *“honnête homme”*, ce chrétien et ce bourgeois sage que toute sa vie il rêvera d’être ou d’avoir été. Cette âme incertaine et bientôt à nouveau chancelante, il va tenter de l’appuyer sur la pratique et sur les gestes d’une foi que peut-être il sent fragile en lui, dont il redoute qu’elle puisse être démantelée, soufflée, éteinte par le *“vent mauvais”* que, par bouffées, il entend se lever encore et qui, en effet, referra de lui un jour cette feuille morte, cette épave emportée que justement il voudrait désespérément ne plus être. A ce mouvement de l’homme répond une démarche semblable de l’oeuvre. Cette foi dont il attend un salut immédiat, ici-bas et maintenant,

Verlaine va s'appliquer à ne plus chanter qu'elle. L'élan mystique retombé, - et il semble bien qu'il soit retombé très tôt, - le poète va en quelque sorte se donner le change sur lui. Ou du moins il va tenter de le prolonger par l'écriture en s'interdisant de rien chanter d'autre que ces mystères et ces vérités auxquels l'esprit, après le mouvement spontané de l'âme, s'efforce en lui de totalement adhérer. Mais ces cantiques spirituels que le poète prend la résolution d'écrire désormais, très tôt ils ne sont plus nourris par une vie spirituelle authentique; ce n'est plus le chant de l'âme abandonnée ou étreinte par le Christ que l'on entendra alors, mais une mise en vers plus laborieuse qu'inspirée du catéchisme, du dogme, des ouvrages de piété ou d'apologétique dont par ailleurs Verlaine essaye de soutenir et d'armer une foi à laquelle il lui importe tant de se tenir.

Encore cette résolution de ne plus être désormais qu'un poète chrétien n'apparaît-elle pas aussitôt si nettement. L'homme de lettres n'est pas mort en Verlaine dans le soudain embrasement de la conversion, et, pendant les premiers mois de son séjour à Stickney, c'est la publication de **"Cellulairement"** qui, surtout, le préoccupe. De la fin de mai au 26 octobre 1875, il envoie à Delahaye, par tranches de cent vers, les trente-deux poèmes qu'il a retenus pour ce recueil (**"Mon Almanach pour 1874"**, les **"poèmes diaboliques"**, l'**"Art poétique"**, les poèmes de la prison proprement dits, dix **"vieux Coppées"**, la suite de sonnets: **"Jésus m'a dit..."**). Le volume devait être imprimé à Charleville. C'est une fois ce projet avorté que l'idée prend corps de deux recueils proprement religieux: **"Sagesse"** (qui, dans la lettre à Delahaye du 3 septembre 1875, n'est encore que **"Cellulairement"**) et **"Amour"** (les deux titres sont mentionnés dans la lettre à Blémont du 19 novembre 1875).

Dès avril 1875, Verlaine travaille en effet à des **"cantiques spirituels"**. Il rêve alors d'un **"immense"** poème sacré sur la Vierge: **"le Rosaire"**, **"toutes les civilisations"** et **"toutes les légendes depuis Adam et Eve jusqu'à présent"**. Ce projet, confié à Delahaye dans la lettre du 29 avril 1875 et sur lequel Verlaine revient dans sa lettre à Blémont du 19 novembre 1875, est apparemment resté sans suite. La seule idée d'une **"épopée"** au plan **"tout théologique"** montre pourtant quels périls guettent dès lors le génie verlainien; le dessein avoué de s'inscrire dans la lignée de Dante montre aussi quelle étrange méconnaissance de lui-même habite alors Verlaine, ou quelle volonté acharnée de ne plus être celui qu'il fut, la condamnation portée sur le **"vieil homme"** en lui s'étendant implicitement, et ouvertement bientôt, à la part de l'oeuvre antérieure à la conversion.

En juillet et août 1875 sont écrits **"ô mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour..."** et **"Je ne veux plus aimer que ma mère Marie..."** qui prolongent l'inspiration de **"Mon Dieu m'a dit..."**; sans doute aussi **"Bon Chevalier"** qui, par places, laisse déjà pressentir le prochain affaiblissement de cette inspiration. De l'automne datent peut-être **"J'avais peiné..."**, **"Qu'en dis-tu, voyageur..."**, **"Malheureux, tous les dons..."** (où Verlaine, après la cruelle rencontre de Stuttgart, s'obstine à vouloir ramener Rimbaud à une foi qui est encore dans sa vigueur et dans sa nouveauté et dont il sait encore s'émerveiller; la lettre écrite de Londres, le dimanche 12 décembre 1875, n'obéit pas à un autre mouvement que le poème); de ce même automne, aussi, **"Beauté des femmes..."**.

C'est un peu plus tard sans doute, et **"sur le bord d'une rechute"**, que Verlaine écrit **"ô vous, comme un qui boite au loin..."** (mai 1876?) et **"Les faux beaux jours ont lui..."**. La singularité de la métaphore et la correspondance entre une âme affolée et les objets du monde, - **"ciel chanteur"**, **"cuivres du couchant"**, **"longs grêlons de flamme"**, **"file d'oies sur la route en poussière où tous les pieds ont lui"**, - renouant avec les recherches de 1872-73 auxquelles une dimension nouvelle tente visiblement de s'ajouter, isolent finalement ces deux poèmes dans l'ensemble de l'oeuvre en chantier. Dans le même moment, **"La vie humble aux travaux ennuyeux et faciles..."** retourne de reste à une morale et à une rhétorique.

Il s'agit là d'un retour à peu près définitif. La plupart des poèmes postérieurs à 1876 et les pièces tardives de 1879 (**"On n'offense que Dieu..."**, **"La 'grande ville'"**, poèmes **"politiques"**) en portent cruellement la marque. C'est que, nous l'avons dit, dès 1876, Verlaine s'efforce de préserver en lui cette foi neuve sans laquelle il a conscience de ne pouvoir se maintenir debout, l'élan imprimé à la création poétique par la grâce et le sentiment quasi physique d'un contact avec Dieu, par ces noces bouleversantes ou

radieuses de l'âme, a déjà tourné court. Le recours de plus en plus fréquent au conceptualisme, à une théologie et à un dogme avidement et docilement saisi dans sa lettre ne peut donner le change sur un fléchissement dont l'allégorie se substituant sur le plan de l'art à la métaphore (Chevalier Malheur, Géante Chair, Ennemi suborneur, Dame Prière...), le fil du discours qui se renoue, les articulations logiques autour desquelles s'organise le poème, accusent assez l'évidence.

Et peut-être, à l'origine de ce fléchissement, y a-t-il eu en effet une humiliation volontaire du langage, une soudaine suspicion jetée sur le monde des formes et des mots: elles ne suffisent pas pourtant à en rendre compte.

Que la suite des sonnets au Christ naisse d'une source profonde dans l'être démuné et, à la fois, comme traqué, on ne peut, certes, en douter. Aussi bien, c'est d'abord en lui l'espérance obscure, têtue, jamais laissée, d'être par l'autre délivré de soi. Ce Dieu est d'abord un Dieu-refuge, mais il est aussi un Dieu-amant. Cette délivrance ou cette remise de soi, c'est de l'amour de l'autre que, toujours, l'attend Verlaine. S'il se donne, à Mathilde, à Rimbaud, à Dieu, c'est pour échapper à soi; plus que pour se donner: pour s'abdiquer. Il est cet enfant affolé - ce "féminin", dira-t-il - qui veut être pris et déchargé de cet être en lui dont il ne sait se charger lui-même. Le besoin d'aimer, c'est finalement le besoin ou le désir en lui d'être aimé et aidé. Il lui faut se soumettre et se fondre. "Fureur d'aimer"? Sans doute, mais aimer c'est pour Verlaine essentiellement être protégé ou sauvé. Ce mouvement a quelque chose d'hagard et d'humilié. De l'équivoque "faucon" de l'amour rimbaudien à l'"aigle" divine, le passage est reconnaissable. La protection et le salut attendus d'abord de Mathilde, puis de Rimbaud, Verlaine les attend maintenant de Dieu et croit les recevoir de lui. Et il ne pouvait pas reconnaître Dieu comme le protecteur, le sauveur même sans se retourner du même coup avec la violence que l'on sait contre le protecteur, le sauveur qui venaient, en Rimbaud, de lui manquer. La sacralisation de la chair vue comme un leurre dans "Don Juan pipé", la suite "Mon Dieu m'a dit..." avoue "l'effroi de l'âme" devant l'extase de ces caresses "où le seul vieil Adam s'embrase", sa panique devant le piège des sens, "odorat, toucher, goût, vue, ouïe"; la "chair insensée" est dénoncée comme obstacle ou menace à cet amour "tout immatériel" déjà rêvé en 1872-73, exposé dans les récits "diaboliques", et qui se trompait alors d'objet. Le spirituel et le sensoriel farouchement dissociés, la part sensible de l'être se veut dévorée "à jamais", évaporée "comme un parfum". On touche ici à l'une des raisons profondes du fléchissement de l'art verlainien: nature plus sensuelle peut-être que sensible, en se défiant de ces sens sans cesse alertés et frémissants chez lui, "odorat, toucher, goût, vue, ouïe", en jetant sur eux la suspicion et l'anathème, en tentant de poursuivre sur le plan de l'art cette dissociation entre spirituel et sensoriel, Verlaine va couper cet art de ses racines vives. On a pu s'étonner de la condamnation portée par le poète sur la part de son oeuvre antérieure à la conversion: mais cette condamnation témoigne dans ce sens d'une lucidité et d'une logique irrécusables. La sensation, la vendange des "sens aiguisés et vibrants" étaient bien en effet, sinon la fin, du moins la source profonde de l'art des "Poèmes saturniens" et des "Romances sans paroles". Le chant de l'âme même, c'est d'une extase quasi organique qu'il surgissait, indissociable murmure du sang et du songe, à la fois contact et fuite. Or, il y a eu chez Verlaine, en 1874, un élan religieux, un besoin panique de Dieu plutôt, non une véritable expérience mystique; et, cette expérience, il ne l'a pas menée assez loin pour que l'âme consumée, anéantie, traduise en un nouveau langage, étranger au poétique et le rejoignant profondément, son extase ou son anéantissement même.

Jusque dans les sonnets au Christ, on a l'impression que Verlaine reste, le plus souvent, sur un seuil qu'il ne franchit pas. "Tristes combats" de "l'âme délaissée", - "longs tâtonnements", "extase" et "terreur" - sentiment qu'a l'être d'être "en bas", de faire "le mal comme sa tâche", et à la fois d'être accompagné et désirable dans sa "honte" même, c'est bien d'une aspiration "en tremblant" qu'il s'agit. Mouvement chrétien, certes, ou proche de l'être. Déjà pourtant ce jaillissement où les voies de la mystique sont pressenties sans que jamais la "nuit obscure" fasse de l'âme un désert et le lieu d'une agonie ne trouve ou ne choisit pour s'exprimer que le jeu connu de la poésie-discours, apostrophe et interrogation, mouvement oratoire d'un dialogue où la contrainte même du sonnet est esquivée ou débordée. A aucun moment ce renouvellement de l'inspiration ne se traduit en invention. Au coeur même de l'effusion, rhétorique et

conceptualisme se font jour:

Car étant ton Dieu tout-puissant, je peux vouloir,
Mais je ne veux d'abord que pouvoir que tu m'aimes.

Expérience spirituelle - ou religieuse - et expérience poétique semblent dès ce moment près de se dissocier. Que s'affaiblisse l'urgence ou la nécessité de l'inspiration, et elles le seront alors tout à fait; la confusion naissante entre le poétique et le conceptuel envahira l'oeuvre entière. Replacés à leur date (été 1877), "**L'échelonnement des haies**" et "**La mer est plus belle...**" ne peuvent qu'étonner. Ces deux poèmes, le premier surtout, s'isolent miraculeusement du chemin ouvert par "**Mon Dieu m'a dit...**" et poursuivi résolument depuis 1875. Plus de "**Bon chevalier**", de "**Malheur**" armé d'une lance, de reproches ou d'apostrophes, plus de considérations ni de discours: nous avons démarré soudain de l'univers organisé de "**Sagesse**". Saisies par un contact immédiat dans leur pureté et leur fraîcheur originelles, les formes du monde ne cherchent plus à participer à un ordre; elles ne tendent plus à s'intégrer à leur place dans un tout cohérent et intelligible; cessant de signifier, de représenter, elles se fondent à nouveau dans l'intime alliance de la sensation et de la rêverie, de l'image et du rythme, du vocable et du chant. Ce qui, on le voit, est ici un instant retrouvé, c'est le côté intérieur ou symbolisant de l'impressionnisme des "**Romances sans paroles**". Au reste, il est caractéristique que, dans "**Sagesse**", Verlaine ait joint ces deux poèmes plus tardifs aux poèmes de 1873 et 1874 qui procédaient encore de l'expérience poétique antérieure: "**Je ne sais pourquoi...**", "**Le ciel est, par-dessus le toit...**", "**Un grand sommeil noir...**", "**La bise se rue...**". Il y a là comme un cycle isolable, repérable, de poèmes qui, dans un recueil qui les récuse, restent fidèles aux recherches et aux conquêtes des "**Ariettes oubliées**". A part "**L'échelonnement des haies**" et "**La mer est plus belle...**", ils sont tous, ou presque tous, "**L'Espoir luit...**" compris, antérieurs à la profonde rupture amorcée par la suite "**Mon Dieu m'a dit...**"; et la présence, dans ce même groupe, d'une pièce comme "**Le son du cor s'afflige vers les bois...**", singulièrement apparentée aux "**Ariettes oubliées**" et que le poète datera ultérieurement de l'hiver 1872, est elle-même assez significative. L'accent proprement verlainien de "**Sagesse**" est bien là en effet, dans ces quelques poèmes écrits avant même que le recueil ne fût conçu; aboutissement d'une expérience poétique menée depuis les "**Paysages tristes**" et sur le point de se renier ou de se perdre, ils s'inscrivent finalement contre l'intention proclamée, - en juillet 1880 seulement, il est vrai, - dans la *Préface* du livre de n'obéir plus qu'à "**l'idée du devoir religieux et d'une espérance française**".

On s'est efforcé de repérer les sources littéraires de "**Sagesse**". Elles sont peu nombreuses et, le plus souvent, peu convaincantes. Sans doute le "**Pilgrim's progress**" de Bunyan, les *légendes arthuriennes* reprises par Tennyson ont-ils en partie inspiré à Verlaine le recours à l'allégorie médiévale; mais nulle part la filiation n'est directe ou identifiable, et ce recours à l'allégorie, déjà dans "**la Bonne Chanson**", on sentait le poète tenté par lui. Dans la pièce VIII du recueil de 1871, apparaissaient, à peine moins discrètement, ces figures convenues, Saintes, Châtelaines, "**nobles Dames d'autrefois**", que, dans "**Sagesse**" comme alors, Verlaine croira reprendre à l'art "**naïf**" de la complainte médiévale. Et ailleurs, "**chemins perfides**", "**Doute impur**", "**Etre de lumière**", cette substitution du mot-signe au mot-son, de l'allégorique au métaphorique, n'annonçait pas avec une moindre évidence la regression de "**Sagesse**". Mais l'intention ici est plus profonde. Chevalier Malheur, Dame Prière, le choix de l'allégorie, une pseudo-naïveté voulue, appliquée, concourent dans "**Sagesse**" à la tentative de recréation d'un "**moyen âge énorme et délicat**", illuminé "**par la folie unique de la Croix**". Ce Moyen Age imaginaire, rites, cloches, enluminures, obsession permanente de "**l'Enfer têtue**" et du "**Monstre**" suborneur, c'est l'âme en fuite qui l'élit et va faire de lui son refuge. Déjà, dans les "**Fêtes galantes**", le poète faisait d'une époque révolue ou d'un paysage de rêve ce lieu imaginaire mal ancré dans le temps et par là même seul habitable. L'élection dans "**Sagesse**" d'un Moyen Age pareillement rêvé, pareillement démarré du réel et étranger à lui, ne répond pas à une moins profonde nostalgie. Tentation du passé ou de l'ailleurs, c'est du même mouvement de fuite que, chez Verlaine, toujours il s'agit. Quelque effort qu'il fasse pour s'ancrer en eux, le monde, le réel, la minute présente, ils restent pour lui inhabitables. Il ne peut qu'il ne se révolte contre eux, qu'il ne tente de quelque façon

de leur échapper: le **“Voyage en France par un Français”** en témoigne encore dans le même moment, et la hargne même de ce dernier ouvrage, pendant ou envers de **“Sagesse”**, est un autre signe d’une irrécusable nostalgie. La foi peut bien lui apparaître d’abord comme un moyen de se rattacher et de s’ancrer, comme le montrent tant de poèmes de **“Sagesse”** s’évertuant à dire les travaux et les jours, à s’assurer de la solidité et de la réalité du monde, elle n’en devient pas moins à son tour créatrice ou inspiratrice d’un autre univers, univers second, univers refuge, où l’âme aspire à la fois à se blottir et à s’anéantir. Ce Moyen Age n’est pas seulement élu ainsi parce qu’il est l’époque de la foi, il est élu parce qu’il n’est plus, et que, n’étant plus, il peut enfin devenir pour l’âme une patrie, une autre **“région où vivre”**.

Les autres sources de **“Sagesse”** que l’on a tenté de recenser sont négligeables. A peine, ici et là, croit-on reconnaître l’écho d’un passage de Wordsworth, de Tennyson, que l’on sait que Verlaine a lus en Angleterre. L’influence des hymnes anglicanes a été sans doute plus profonde. Avouée à Cazals, évidente dans **“Va ton chemin sans plus t’inquiéter...”**, elle n’est pas toutefois beaucoup plus précise. Que l’on prête attention aux premières strophes au moins de **“Pourquoi triste, ô mon âme...”**, on verra que l’inflexion verlainienne en est, finalement, à peine touchée.

On sent, sous-jacent à la plupart des poèmes de **“Sagesse”** postérieurs à 1875, le souvenir des lectures théologiques ou mystiques, politiques enfin, par lesquelles le poète a tenté, dès 1874, mais surtout en 1875 et dans les années suivantes, d’étayer, de nourrir une foi, non pas sans doute déjà vacillante, mais que ne soulevait plus l’élan initial. **Catéchisme** de Mgr. Gaume, la **Bible** et le **Bréviaire**, sainte Thérèse d’Avila et la **“Somme”** de saint Thomas d’Aquin, sainte Jeanne de Chantal et les **“Méditations”** de Bossuet, Barbey et Balmès, Joseph de Maistre et Auguste Nicolas, - peut-être aussi **“les mystiques espagnols: Louis de Grenade, Louis de Léon, Jean d’Avila”**, - les traces de ces lectures si étonnamment étrangères à la nature de Verlaine et qui par là même témoignent de la tenace bonne volonté du catéchisme en lui sont plus visibles encore dans le **“Voyage en France par un Français”**, dont certains chapitres semblent dégorger pêle-mêle Veillot et l’**“Histoire des Jésuites”** qui figurait alors dans la bibliothèque du poète, les **“Soirées de Saint Pétersbourg”** et les **“Prophètes du passé”** de Barbey, lu à Juniville. Et ces lectures sont bien en grande partie à l’origine de l’intrusion du conceptualisme dans la poésie de Verlaine; mais la source d’une oeuvre d’art, elle n’est jamais dans une pensée ou un système, elle est dans des formes. On ne peut à ce sujet parler d’influence sans un grave malentendu. En poésie, c’est sur le double manège des rythmes et des images, de la modulation ou de l’alliance que s’exerce toute influence. Elle est marquée d’un style sur un autre style, reconnaissable soudain à cette intrusion dans la voix qui chantait d’une voix étrangère qui en fausse ou en recouvre l’accent. Rien de tel dans **“Sagesse”**. Tandis que dans les essais de composition harmonique des **“Paysages tristes”**, par exemple, on assistait à la naissance d’un art authentique qui s’élaborait à partir des modèles baudelairiens, on ne voit pas ici un style se construire à partir d’un autre style, et c’est de tout autre chose qu’il s’agit: d’un style qui, étrangement, à partir de lui-même se défait.

C’est en 1875 que le titre de **“Sagesse”** est mentionné pour la première fois: non, comme on l’a dit, dans une lettre à Delahaye écrite d’Arras le 3 septembre, mais dans la lettre à Blémont du 19 novembre. Sept poèmes seulement de **“Cellulairement”**, démembré à Bournemouth, passeront dans le nouveau recueil. Certains remontent à 1873: **“Je ne sais pourquoi...”**, **“Le ciel est, par-dessus le toit...”**, **“Un grand sommeil noir...”**, la chanson de **“Gaspard Hauser”**. La composition du volume s’échelonne donc sur sept années (1873 -1880). Ainsi s’explique en partie le manque d’unité profonde de l’oeuvre, que s’efforce de dissimuler ou de pallier la division en chapitres numérotés. Ordre arbitraire: il s’applique mal à des poèmes à tout le moins disparates, et parfois antinomiques. Prolongements exceptionnels de l’impressionnisme des **“Romances sans paroles”**, poèmes symbolisants ou allégoriques, cantiques spirituels et invectives, effusion mystique et récitation diabolique, théologique, politique, on voit mal le lien qui les unit. Le sentiment religieux ne rend pas compte de tous les poèmes de **“Sagesse”**: certains, et des plus admirables, sont antérieurs à la conversion et restent étrangers à l’univers chrétien auquel Verlaine accède en 1874; poétiquement, des poèmes comme

“L'échelonnement des haies...” ou “Je ne sais pourquoi...” sont irréductibles à l'art de “Je ne veux plus aimer que ma mère Marie” ou de “L'âme antique était rude et vaine...”. C'est que, au cours de ces sept années, non seulement les conquêtes formelles des premiers recueils, dont participent encore les poèmes de 1873 et quelques rares pièces plus tardives, les signes de l'aventure menée aux confins de l'imaginaire et de l'absence, les traces enfin de l'expérience poétique poursuivie auprès de Rimbaud ou sous son impulsion, ont achevé de s'effacer, mais que Verlaine s'est orienté vers une conception dimétralement opposée du poétique, ordre et tradition, récitation intellectuelle ou sentimentale. En ce sens, “Sagesse” est un livre charnière. Non l'accès à un univers poétique neuf, mais bien l'adieu à cet univers. Après la prison et l'Angleterre, les deux années d'enseignement à Rethel, le séjour à Lymington avec Lucien Létinois (août-décembre 1879), les ponts sont coupés avec Paris, les amis, les libraires. La publication de l'ouvrage en est sensiblement retardée. Ce n'est qu'en juillet 1880 que Verlaine écrit enfin une *Préface* pour son livre et qu'il se met en rapport avec Victor Palmé, directeur de la Société Générale de Librairie catholique. Comme tous les recueils précédents, “Sagesse” sera un “compte d'auteur” encore. Tirée à 500 exemplaires, l'oeuvre coûte au poète quelque 550 francs. Datée de 1881, elle paraît au début de décembre 1880. Verlaine, soucieux de préparer sa rentrée dans les Lettres, d'atteindre les lecteurs bien-pensants, de s'imposer enfin, rédige lui-même un “entrefilet d'une douzaine de lignes” qui sera inséré “dans une trentaine de journaux et périodiques”: c'est Delahaye qui convaincra Palmé de publier cette annonce. On surprend en Verlaine le naïf désir, et déjà l'espoir, d'être sacré d'emblée grand écrivain catholique; il rêve de faire carrière, on n'ose dire d'utiliser à cette fin sa conversion; pourtant, on n'en peut douter, ce qu'il envie lorsque, l'année suivante, il proposera le “Voyage en France par un Français” - le “Voyou” - à la “Revue du Monde Catholique”, c'est la situation d'écrivain de droite qu'aura plus tard un Bourget. On voit assez quels milieux il attend que lui ouvrent “Sagesse”, le “Voyage en France par un Français”. A-t-il jamais tant fait pour aucun de ses livres? Il se propose de publier dans un hebdomadaire satirique ultra-royaliste fondé deux ans auparavant: le “Triboulet”, un article, non signé, sur “Sagesse”, dont il loue la “science consommée du vers”, la “curieuse érudition”, “l'énergie” et la “grâce”. Etrange critique, et dont on peut sourire: “Le ton du livre est des plus élevés: il s'y débat de précieuses questions psychologiques; un coin même de vie privée s'y révèle, mais chastement recouvert d'ardente charité et des plus délicats sentiments...”. Et c'est surtout sur ses “fières convictions catholiques et monarchiques” que, dans cet article, revient Verlaine. Peines perdues. Autour de l'oeuvre, dont Lepelletier, Blémont, Jules Claretie, Pierre Elzéar rendent compte, le silence est à peu près total et la clientèle catholique sur laquelle comptait Verlaine se dérobe. On sait que lorsque Vanier, en 1888, rachètera le reste du tirage, il faudra le chercher dans la cave de l'éditeur; il y aura été oublié pendant sept ans”.

JAQUES BOREL

“JADIS ET NAGUERE”

“Nous devons “Jadis et Naguère”, recueil hâtivement rassemblé, à la nécessité où Verlaine se trouve alors de vivre de sa plume. Et il entend aussi nourrir ces premières rumeurs de la gloire qui commencent à se lever autour de son nom. Les trois premières études des “Poètes maudits”, consacrées à *Tristan Corbière*, à *Rimbaud* et à *Mallarmé*, qui ont commencé à paraître dans “Lutèce” en 1883, et qui seront réunies en plaquette et publiées par Vanier au printemps de 1884, ont eu une audience limitée, certes, mais profonde. Verlaine a trouvé en Vanier un éditeur qui mise sur lui, - ou flaire le vent, - et c'en sera fini bientôt des “comptes d'auteur”.

Mais avant même, l'“Art poétique” écrit à Mons en 1874 et publié en novembre 1882 dans “Paris Moderne” avait contribué à tirer de l'ombre le nom du poète. Charles Morice consacrait aussitôt à la poétique verlainienne un article sévère, hostile, mais néanmoins attentif, paru dans “la Nouvelle Rive gauche” du 8 décembre sous la transparente signature: *Karl Mohr*. Verlaine s'insurgea contre l'accusation d'hermétisme et de mépris de la rime portée contre lui par Morice, dans une “Lettre à

M. Karl Mohr” donnée en décembre à “la Nouvelle Rive gauche”. Mince débat, sans doute; c’est de ce moment cependant que l’oeuvre de Verlaine commence à compter aux yeux des jeunes poètes.

D’autre part, le sonnet “**Langueur**”, publié dans “le Chat noir” du 26 mai 1883, apparaît bientôt comme l’Art poétique du Décadisme. Malentendu, assurément. Car enfin, on ne peut guère douter qu’il se soit agi là d’un jeu, et presque d’une satire: la place du poème dans le cycle parodique de “**Jadis et Naguère**” n’est pas fortuite. Verlaine, en 1885-1886, n’en fera pas moins figure de chef d’école.

Mais c’est surtout **Huysmans** qui, en 1884, dans “**A rebours**”, fait connaître au grand public les “*vagues et délicieuses confidences*” de l’art verlainien: “*au-delà troublants d’âme*” qui se laissent deviner, “*chuchotements si bas de pensées, aveux si murmurés, si interrompus, que l’oreille qui les perçoit demeure hésitante*”, et ce mystère enfin d’un “*souffle plus deviné que senti*”. Cet art cerné dans “**A rebours**” avec tant de bonheur, Verlaine cependant s’en est déjà détourné, et la critique de **Huysmans** ne s’applique guère aux derniers poèmes de “**Sagesse**”. Bientôt, en 1884 - 1885, Verlaine ne feindra de revenir à son ancienne manière que pour la railler, la déconsidérer, la désavouer ou la renier dans cette étrange parodie de soi-même qui, dans “**Parallèlement**”, constituera le cycle “**Lunes**”.

L’entreprise de redressement tentée depuis la conversion achève, au cours de ces mêmes années, de se défaire. “*Puérilement désireux d’être en règle, de rentrer dans la loi*”, Verlaine n’a pu y parvenir. Il s’y était pourtant patiemment appliqué: à Stickney et Bournemouth (mars 1875 - septembre 1877), à Rethel (septembre 1877 - juillet 1879) et jusqu’en 1883. L’amitié sublimée par Lucien Létinois semble bien, quoi qu’on en ait dit, avoir elle-même participé à cette tentative de salut, - ou de sauvetage. La fugue de 1879 en Angleterre ne recommençait en rien celle de 1872 avec Rimbaud. C’est à se fixer, à s’ancre que, désespérément, tend Verlaine. Sans succès. Il est, avec quelques formes, chassé de Rethel, où, par accès, le goût de boire a déjà reparu. L’essai de culture à Juniville connaît une “**triste fin**”. La demande de réintégration à l’Hôtel de Ville, malgré des appuis, est repoussée (début 1883).

En 1882, on ne le connaît plus ou l’on ne veut pas se souvenir de lui. Là encore, Verlaine fait preuve d’un patient courage. L’entreprise agricole liquidée, c’est vers la “**main à plume**” qu’il se tourne. Il s’affirme “**résolu à reprendre le combat, en prose et en vers, au théâtre et dans le journal au besoin**”. Lepelletier l’introduit au “Réveil”; il commence à collaborer à “Paris Moderne”, qu’édite Vanier (juillet 1882), et bientôt à “Lutèce” (avril 1883), au “Chat noir” de Rodolphe Salis (mai 1883).

Le 7 avril 1883, Lucien Létinois meurt. L’amour, l’amitié, l’ordre, tout lui échappe. Il se retrouve seul, désarmé en face de cet être en lui que justement depuis l’enfance il tente de fuir, d’abolir, de remettre en d’autres mains. S’il tâche encore d’adorer les desseins d’une Providence impuissante à détourner la “**logique d’une Influence maligne**”, ils lui paraissent étrangement “**impénétrables**”. A ce désarroi, il ne cède pas aussitôt cependant. Il tente de lutter encore; de s’appuyer sur sa mère, avec qui il revient vivre dans le petit appartement de la rue de la Roquette où, sous un grand Christ sanglant de Germain Nouveau, il reçoit des amis, Moréas, Valadon, Ernest Raymond... Il ne peut conjurer le vertige au bord duquel la mort de Létinois l’a laissé. Il choisit, ou sa mère choisit pour lui, de revenir au pays de Lucien. Et sans doute espère-t-il en fuyant Paris fuir aussi des tentations contre lesquelles il se sent à nouveau démuné. Il les retrouvera à Coulommès (septembre 1883 - juin 1885). C’est l’époque de “**Jadis et Naguère**”, de plusieurs poèmes de “**Parallèlement**”. C’est aussi le plus noir moment peut-être de la vie du poète. On assiste à l’un de ces renversements soudains où l’être ébranlé entraîne avec lui l’équilibre du monde, et qui semblent être la loi même de ce “**Saturnien**” tour é tour ou simultanément écartelé entre le pur et l’impur, le rêve et la nostalgie de l’action, le blasphème et la foi, l’ordre et l’abandon. “**Rôdeur vanné**”, dont le “**regard mûrit les enfants**”, des “**galopins aux yeux de tribades**” l’escortent. L’argent file en boisson, en plaisirs inavouables. De nouveau, c’est le “**remuement de la chose coupable**” qui l’emporte; le “**coeur hurlant**” réclame “**l’embarquement pour Sodome et Gomorrhe**”. Pillé, rossé par ses compagnons d’un jour ou d’une heure, Verlaine s’avoue “**l’impénitent**”. Et sans doute “**ces morales**” dont il voudrait rire, dont il s’efforce d’étouffer la permanente obsession en lui, viennent-elles encore le relancer: il ne croit plus pouvoir échapper au malheur d’être “**vraiment né Saturnien**”:

Qu'y peux-tu faire, camarade,
Si nous sommes cet amiteux?

Les "sens... à l'envers", il se sent couler à pic et il le dit. Il tente en vain de s'enivrer de son abaissement, et de le conjurer à la fois dans cette amère volupté: il est comme entraîné, joué, dématé. Le 11 février 1885, un mois après la parution de "**Jadis et Naguère**", l'ancienne folie homicide a de nouveau raison de lui. Ivre, il tente d'étrangler sa mère. Quand il sortira de la prison de Vouziers (mai 1885), les meubles, la maison de Coulommès vendus, ce sera la misère. A la mort de sa mère (21 janvier 1886), les Mauté achèveront de le ruiner. "**Misère et corde**", la maladie, les garnis, les hôpitaux, "**Pierrots gamins**" ou "**filles**", et la foi réparée, le chapelet tenu comme une bouée ballotée et qu'il ne veut, ne peut lâcher, ce sera là son lot jusqu'à la fin. Singulier envers d'une gloire grandissante et qu'il s'entendra vite à monnayer sans que sa situation en soit pour autant changée. Bourgeois déchu et sans cesse hanté par la nostalgie de l'embourgeoisement, fidèle jusque dans ses désordres à la tenue "**digne**", à la redingote, à peine si les sommes, parfois considérables, que lui rapportera la part de son oeuvre où il se montrera le plus infidèle à lui-même, l'empêcheront mourir de faim. "**Jadis et Naguère**", comme tous les recueils qui vont suivre, est le fruit de la hâte. Avec lui, Verlaine inaugure cette carrière d'homme de lettres pressé par la nécessité qui sera la sienne jusqu'à la mort. Par là s'expliquent de reste les disparates de l'ouvrage. Le poète s'y débarrasse à la fois des pièces "**réalistes**" des années 1867-70, si étrangères au songe des "**Fêtes galantes**", des divers poèmes destinés aux "**Vaincus**", d'une "**fête galante dialoguée, découpée et adaptée au théâtre**": "**les Uns et les Autres**", datée de septembre 1871 sur une copie conservée aux Fonds Doucet, des "**contes diaboliques**" et des autres pièces de "**Cellulairement**" écartées de "**Sagesse**" en 1880. Aux "**Vaincus**", Verlaine travaillait dès avril et août 1869. Absent au monde, et le monde même menacé dans "**Fêtes galantes**" par l'intrusion de la rêverie, la tentation du vide ou de l'ailleurs, sans doute attendait-il alors de cette poésie militante et généreuse qu'elle exorcisât un univers vertigineux où la mort est à chaque pas pressentie, courtisée, caressée; qu'elle l'accordât enfin à une société ou à une action. Mouvement constant chez Verlaine: c'est lui aussi, nous l'avons vu, qui rend en grande partie compte de "**la Bonne Chanson**" et de "**Sagesse**".

Mais un élan généreux, moins encore l'adhésion à une idée, ne fait un être. Si, sur le plan poétique, les essais des "**Vaincus**" sont des échecs, c'est dans la mesure justement où le côté profond de l'âme est, en Verlaine, voué à l'amitié de la mort, au vertige, au rêve. Les principes hébertistes des années 1869-71, la foi révolutionnaire, si mal ancrée au demeurant en lui, si étrangère finalement à sa nature, ne sont pour lui, comme peut-être la foi même de 1874 ou du moins l'effort qui lui succède de s'établir intégralement dans cette foi, qu'un recours devant lequel l'âme s'insurge et se dérobe dans l'instant même qu'elle le sollicite. Ce recours à un engagement hors de soi, foi ou révolution, charité ou fraternité, contrat social ou religieux, Verlaine y est en quelque sorte contraint par une nécessité plus forte que lui. Et il est significatif que, en 1873, au moment où l'aventure avec Rimbaud est près de se dénouer, il revienne, à peine le manuscrit des "**Romances sans paroles**" confié à Lepelletier, à l'ancien projet des "**Vaincus**".

Aux "**Fêtes galantes**", chant de l'âme en dérive qui sous le fard grelotte et tremble, aux "**Romances sans paroles**", à la tendre buée des "**Ariettes oubliées**", "**le Groggnard**", "**la Soupe du soir**", "**les Loups**", "**les Vaincus**" eux mêmes, tous ces poèmes des années 1867-1869 ne savent pourtant opposer qu'un art d'emprunt et de rhétorique. Plus conceptuels que sentis, leurs modèles formels restent facilement reconnaissables. "**Saragosse**", "**le Père**", "**la Grève des forgerons**" de Coppée ne sont pas ici à proprement parler décalqués, mais déjà, semble-t-il, un certain tente de se renoncer, l'âme en fuite a recours à des formes extérieures et dont elle n'est plus créatrice pour se soumettre, s'endigner, se préserver par là de ce qu'elle pressent en elle de périls. Et son titubement effaré se trouve bien ainsi une première fois conjuré, mais c'est la vertu poétique de tels poèmes qui est du même coup menacée.

Cette menace, cette naissante infidélité à soi-même, il semble bien que Verlaine les ait lui-même senties, puisque, d'une part, il n'a pu venir à bout de ce projet des "**Vaincus**" traîné pendant tant d'années, et que, d'autre part, il n'a pu songer à le reprendre, en 1873, sans se sentir tenu de "**tomber**" ses propres vers, c'est-à-dire la

part antérieure de son oeuvre qui s'inscrivait contre une poésie militante, vouée à chanter l'action ou à la remplacer. Entre songe et action, les **"Poèmes saturniens"** avaient choisi, mais non, apparemment, sans regret. La nostalgie de l'action ne cessera de hanter Verlaine, et c'est le désir ou le besoin de réconcilier action et songe, de résoudre un schisme constamment et profondément ressenti, qui, en 1873, l'exemple de Rimbaud encore vivant en lui, a dû l'inciter un moment à reprendre l'idée des **"Vaincus"**.

Idée sans doute bien différente de l'idée initiale. En 1867 en effet le poème des **"Vaincus"** (ou, plus exactement, les deux premières parties de ce poème parues dans la "Gazette rimée" du 20 mai 1867) est intitulé **"les Poètes"**. Le poème ébauché à l'âge de 23 ans n'a nullement le caractère politique de l'oeuvre publiée en 1885 dans **"Jadis et Naguère"**, et que Verlaine avait reprise et complétée à Londres en 1872, à l'instigation vraisemblablement d'Eugène Vermersch, réfugié en Angleterre avec ses compagnons de la Commune. Cette véhémence qui semble inspirée par les héros de 1871, elle l'était à l'origine par toute autre chose. Les révoltés, ce n'étaient pas alors les communards, mais bien les poètes eux-mêmes. Les indomptés étaient alors les élus du Songe, vaincus par la société et par l'ordre du monde dénoncés dans le même temps par les violentes satires de **"Monsieur Prudhomme"**, de **"Jésuitisme"** ou d' **"Une grande dame"**. Poésie et révolte étaient alors liées, et l'élection du Songe apparaissait elle-même à ce moment comme le mouvement d'une révolte souveraine. Mais le songe est apparu depuis à Verlaine comme duperie ou péril. Entre songe et action, comme aussi, et singulièrement, entre songe et ordre, l'oscillation n'a guère cessé d'être perceptible, d'être le signe d'un conflit jamais résolu. Que le songe soit désormais pour lui exsangue, privé de pouvoir, et é tout le moins suspect, Verlaine le montre assez en changeant, dès 1872, le titre et le sens du poème de 1867. Cette foi révolutionnaire pourtant, elle ne tient pas à lui par des racines assez puissantes pour emplir le recueil des **"Vaincus"** comme la foi de 1874 emplira **"Sagesse"**. Bref élan, et retombé avant même la conversion puisque, en prison, Verlaine semble avoir de nouveau totalement abandonné le projet d'un recueil qui devait cependant succéder aux **"Romances sans paroles"**. Si, en 1884, Verlaine se débarrasse enfin de ces épaves si longtemps traînées, laissées, reprises, ce n'est pas seulement parce qu'une autre foi a pris depuis la place de sa foi révolutionnaire ou de cette impatience à militer qu'il a pu prendre un temps pour une foi, c'est aussi parce que entre lui et lui le divorce est dès lors secrètement consommé, et c'est d'un bois mort qu'il se défait.

A la Commune il ne tient plus par aucun lien, sinon par cette extraordinaire fidélité en lui envers des êtres qui ont une fois traversé sa vie: Eugène Vermersch, Louise Michel, il leur gardera son amitié jusqu'à la fin; la naïve violence réactionnaire du **"Voyage en France par un Français"**, de certaines pièces de **"Sagesse"**, des sonnets satiriques de 1881, - **"Sonnet héroïque"**, **"Buste pour mairies"**, **"Thomas Diafoirus"**, **"Nébuleuses"**, - qu' **"Invectives"** reprendra, n'y a rien pu; il préfacera plus tard **"l'Infamie humaine"** de Vermersch, il écrira une ballade en l'honneur de Louise Michel; de rien, de personne, jamais il n'a pu se déprendre; camaraderies, amours mortes, il traînera toujours tout son passé après lui. Nul, jamais, ne fut si peu tourné vers l'avenir; etc'est au passé qu'appartient tout entier un livre comme **"Jadis et Naguère"**.

Il est caractéristique que les pièces exhumées des **"Vaincus"**, déjà reprises en pensée en 1873, dussent être débitées à Vermersch. Son incitation est perceptible dans la transformation des **"Poètes"** de 1867 en un hommage aux héros de la Commune d'une étonnante violence. Le titre prévu alors pour cette partie de l'oeuvre était **"Sous l'Empire"**. Demi-fidélité à l'idéal de la Commune ou seulement nostalgie de l'action renaissant après la rêverie murmurée des **"Ariettes oubliées"**, de toute façon la part singulière de **"Jadis et Naguère"** n'est pas là.

Elle n'est pas davantage dans les poèmes **"réalistes"** également écrits ou publiés en revue du temps des **"Amies"** et des **"Fêtes galantes"**: **"le Clown"**, **"l'Auberge"**, **"l'Angélu du matin"**, **"la Soupe du soir"**, etc. L'influence de Coppée, celle de Méral, y sont certes sensibles. Elles n'en sont pas moins étrangement dépassées. **"L'Auberge"** de 1868 n'est nullement un décalogue heureux des **"Intimités"**. Ce qui arrête et frappe ici, c'est un accent pré-rimbaudien irrécusable: on ne peut douter du lien qui unit **"l'Auberge fraîche au bord du grand chemin poudreux"**, démarré des

bords de Seine ou de l'ennui des banlieues, au "Cabaret Vert" et à "la Maline". On y entrevoit une démarche commune un moment à Verlaine et à Rimbaud. Aussi bien, dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871, Rimbaud tenait non seulement Verlaine, mais Mérat lui-même pour "voyant", pour "vrai poète". Et sans doute les jeux parodiques des "vieux Coppées" joués ensuite de concert peuvent apparaître comme un violent retournement. Ils ne témoignent pas moins que l'attention portée aux recherches de Mérat d'une expérience dans l'ordre du langage conduite par Verlaine et par Rimbaud dans le même sens, ou à partir des mêmes modèles, dépassée et abandonnée enfin pour une recherche plus profonde.

"Jadis et Naguère" est le livre des expériences mortes, ou avortées. Verlaine y dit adieu à la tentation "réaliste" de sa jeunesse, adieu enfin, en livrant ces "contes diaboliques" conservés depuis 1874, au souvenir de la "chasse spirituelle" ou, un instant, il avait timidement suivi Rimbaud. Adieux provisoires au demeurant, puisque, aussi bien, l'impuissance à rien lâcher, à rompre les amarres, est une constante de sa nature: la recherche d'un réalisme envahi et comme fêlé par une note d' "ironie triste" dont Verlaine rêvait dès 1868 va réapparaître dans les proses poétiques des "Mémoires d'un veuf" (1886); la nostalgie de l'univers rimbaudien se fera de nouveau jour dans les pièces de "Parallèlement" nées du choc provoqué en l'ancienne "vierge folle" par l'annonce erronée de la mort de Rimbaud; le dernier poème: "Mort!" posera de nouveau, avec une urgence angoissée, le conflit entre rêve et action, suppliera les Armes et la Mort de tirer des "fables plus incertaines que les sables" un "languide", un "infâme" exode.

Ces sursauts, "Jadis et Naguère" les laisse à peine prévoir. Bien plutôt ce recueil fourre-tout, désordonné, contradictoire, semble-t-il consacrer la rupture du poète avec lui-même. Et l'on y trouve certes quelques poèmes admirables: tous, précisément, sont antérieures à cette rupture. "Kaléidoscope", "Vendanges", "Images d'un sou" appartenaient déjà, en effet, comme "Crimen Amoris", au manuscrit de "Cellulairement".

On lit, dans "Kaléidoscope" et, différemment dans "Vendanges", l'effacement d'une âme traversée par le courant de la rêverie, le vacillement de la réalité au coeur du rêve et l'intrusion du rêve dans les objets du monde, l'abolissement des frontières entre le rêveur et le rêvé, le rêve lui-même et le réel, éveil et sommeil, absence et présence, mémoire du coeur et des sens, souvenir et projection du songe dans le demi-jour d'un avenir insaisissable. Dans cette confusion du dormeur avec les objets de ses songes, la réalité s'affaiblit au profit d'une réalité seconde: "soleil parmi la brume qui se lève", c'est au coeur du rêve que s'éveille le poète, non au monde. Gigues moulues par les orgues, "chats sur les dressoirs", "rires sanglotés", "fracas des rues", "briuts aigres des bals publiques", cortège des veuves et des traînées, "senteurs d'urine" et des bouquets de fleurs fanées, les "choses" y deviennent "plus les mêmes qu'autrefois". La précision de la réalité évoquée est illusoire: odeurs et bruits, formes et figures, c'est en sortant du réel pour entrer dans le rêve qu'ils sortent de la brume. C'est bien d'un "lent réveil" qu'il s'agit, mais dans un autre univers où les images agrandies des choses et des êtres se précisent et s'accroissent; éveil de l'âme à ses propres confins, sentiment d'avoir "déjà vécu", la mort apparaît ici comme le prolongement de la rêverie. Non cependant comme sa fin promise: du réel au rêvé, du rêvé au réveil, de la vie à la mort, le passage est constant ("Kaléidoscope"). Et dans "Vendanges", l'âme absente, dénouée, le corps du poète demeure le lieu de ce courant continu d'images et de sensations, bourdonnement du sang, rumeurs de l'obscur, "choses qui chantent dans la tête alors que la mémoire est absente".

Verlaine se montrera parfaitement conscient dans ses "Confessions" de cette attirance en lui, dès l'enfance, pour l'obscur et la rêverie, pour ce vertige du "demi-sommeil" qui lui "kaléidoscope les choses" dans une bouée où elles se détachent, fottent et se métamorphosent. "Sommeil aux mille rêves qui continuent dans mille réveils en sursaut", idées et objets y "turbillonnent en s'entretenant et se désentant sans cesse et toujours". "Sensation si vague qu'elle n'est plus sensation mais caresse indéfinie", c'est à une "jouissance de néant meilleure que toute plénitude" que l'être aspire secrètement.

La volonté affirmée en 1873 de chasser l'homme des objets et des figures du monde, le sonnet "Vendanges" présenté dans le même temps à Lepelletier avec les autres pièces

de **“Mon Almanach pour 1874”** comme la première réalisation du **“système”** entrevu, en offre peut-être le témoignage le plus singulier: le corps, le bruit du **“sang qui chante”**, les vertèbres **“magnétisées”** y deviennent eux-mêmes, une fois l’âme enfuie, la mémoire absente ou chassée, objets et figures inhabités, qui cessent de signifier et d’être, et laissent alors d’eux-mêmes entendre une voix **“inouïe”** et sans personne.

Mais ce goût d’une **“jouissance de néant”**, ce désir avoué ou implicite d’anéantissement, d’absence de soi, demeurent chez Verlaine une nostalgie, l’absence et le congé de l’âme une impossibilité fondamentale. Partout ailleurs, l’intime union du rêve et de la mort, qui, dès l’enfance, faisait des **“fantômes”** de **“pénitents”** entrevu à Montpellier dans une procession, se perdra à nouveau **“dans l’angoisse croissante d’une infinie recherche inutile”**. Jusqu’au dernier poème (**“Mort!”** 1895), elle restera à la source d’un effroi jamais exorcisé.

Reliquat de **“Cellulairement”** encore, le début d’**“Images d’un sou”**, primitivement intitulé **“le Bon Alchimiste”**, date des premières semaines du séjour de Verlaine à Mons. Poème considérable, cet Art poétique sans suite dans l’oeuvre verlainienne, mais que la sixième des **“Ariettes oubliées”** (**“C’est le chien de Jean de Nivelles...”**) amorce toutefois partiellement, ouvre d’autres chemins à la rêverie et cherche pour elle une autre issue. La rêverie naît ici de la double source du langage, sons et rimes, et d’images à elle préexistantes et dont elle s’empare: images littéraires, sorties des vieilles légendes ou de la chanson populaire, et qui se nouent an arabesque autour d’un gracile faisceau de vers. A la fois provoqué et entraîné par ce double et unique courant, le poème obéit à une logique purement imaginative. L’art verlainien trouve ici d’autres buts et d’autres moyens que la suggestion. Il ouvre et découvre le domaine de l’allusif. Le thème est, non pas même disloqué, mais comme indéfiniment repoussé par l’enchaînement irrationnel d’allusions sans cesse renaissantes, foisonnantes, s’appelant les unes les autres pour aussitôt s’effacer et laisser fugitivement place à de nouvelles séries d’images qui semblent s’emboîter et se recouvrir, s’embrouiller pour finalement s’évaporer **“en capricieuses nues”**. Motifs de la chanson ou de l’ariette, personnages réels (et c’est le poète lui-même, ce Paul aux paupières rougies errant **“seul aux Pamplemousses”** et qui se laisse à peine reconnaître; lui encore sans doute cette **“Folle-par-amour”** qui chante **“une ariette touchante”**; Madame Mauté, cette **“mère qui s’alarme de sa fille fiancée”**, et la petite **“épouse délaissée”** est là aussi) et personnages légendaires se succèdent, se dissolvent en un recommencement sans fin: Damon aux genoux de Geneviève Brabant qui rève **“d’exercer un chaste empire”** sur la veuve de Pyrame, qui elle-même fait monter à sa tour Madame Malbrouck, laquelle à son tour rêve le Comte Ory, lui-même escorté de tous les songes de ces femmes qu’il a abandonnées en Espagne... Le temps est à la fois remonté et aboli. **“Angoisse ingénue”** ou **“bonheur qui s’afflige”**, **“princesses errantes”** à peine distinguables des **“branches murmurantes”** qui appellent et annulent leur furtive apparition, le courant de la rêverie exploratrice d’un temps hors du temps est la seule unité du poème. **“Monologue intérieur”** poétique, l’impressionnisme des **“Romances sans paroles”** fait place ici à une **“magie”** que le poète **“compose”** de **“toutes (s)es douleurs douces”**, elles-mêmes libérées de toute source précise, événement reconnaissable ou datable, et magiquement recouvertes en effet par ce défilé d’apparences fugitives qui se bousculent et s’entraînent dans un décor de baraque foraine à la fois réel et frappé de la même irréalité que tout le reste, étend à l’infini ses ramifications verticales, horizontales ou souterraines dans une durée et dans un espace non identifiables où elle se développe simultanément.

Ainsi, la part du rêve, presque totalement absente de **“Sagesse”**, reste considérable dans **“Jadis et Naguère”**. C’est justement dans les poèmes majeurs antérieurs à **“Sagesse”** qu’elle s’exprime. Elle voisine ici avec les inspirations les plus opposées. Aussi, l’alternance conflictuelle du rêve et d’une poésie-action, ou tout au moins d’une poésie militante appelée à **“tirer du rêve”** le poète enlisé **“dans le vague des Fables”**, n’apparaît-elle nulle part peut-être avec plus d’évidence ou d’acuité que dans ce recueil constitué en toute hâte, mais dont la plupart des pièces sont antérieures de beaucoup à la date de leur publication en volume.

Le cadre initial des **“Vaincus”** semblait, dès 1873, promis à éclater. Le 22 avril de cette année, Verlaine écrivait en effet à Blémont: **“Je prépare un recueil de tous les vers que**

j'ai inédits (sonnets, vieux poèmes saturniens, vers politiques, et quelques obscénités) et que je vais faire imprimer à Bruxelles, avec une énorme préface où je tape sur beaucoup de choses et de gens". Taper sur beaucoup de choses, "tombe(r) tous les vers, y compris les (s)iens", c'est encore, si l'on en croit la lettre à Lepelletier du 16 mai 1873, fourmillante "d'idées, de vues nouvelles, de projets vraiment beaux", ce que, dans la préface aux "**Vaincus**" alors prévue, se proposait Verlaine; mais, cette préface, pareille à celle qu'exposait la lettre à Blémont ou différente, il est peu probable qu'elle ait été même ébauchée.

Le titre: "**Poèmes de Jadis et de Naguère**" (puis, "**Choses de Jadis et de Naguère**") n'apparaît que neuf ans plus tard, en juillet et novembre 1882, comme titre collectif aux poèmes publiés dans "Paris-Moderne" ("**le Squelette**", "**Et nous voilà très doux...**", le 21 juillet; "**Pierrot**", "**Art poétique**", le 10 novembre) et, en 1883, dans deux lettres à Lepelletier (9 janvier: "**Poèmes de Jadis et de Naguère**": j'ai là des vers amusants, récits, etc., que tu ne connais pas"; lettre non datée, dans laquelle Verlaine annonce à son ami son intention de porter "**Choses de Jadis et de Naguère**" chez l'éditeur avant de retourner "**cette fois pour de bon, dans campagnes très lointaines**", et son désir de lui dédier "**le Grognard**"). Dans une lettre du 5 février 1883, adressée à un critique non identifié qui voulait faire un article sur Verlaine et citer de l'inédit, - Charles Morice peut-être, - le poète écrit encore: "J'ai tout prêt sous le titre: "**Choses de Jadis et de Naguère**", un recueil de tous les vers que je n'ai pu publier depuis 1867 jusqu'en '74. Les quatre-vingt-dix neuf centièmes de ce volume sont inédits". Le recueil devait paraître "au premier jour".

Il fut d'abord présenté à la librairie Charpentier, qui l'écarta et le conserva quelque temps. C'est chez Vanier qu'il parut finalement, au début de janvier 1885, et aux frais du poète encore, bien que Vanier eût déjà édité la première série des "**Poètes maudits**". L'achèvement d'imprimerie de l'ouvrage, tiré à 500 exemplaires, est du 30 novembre 1884. Toutes les pièces sauf quatre ("**Sonnet boiteux**", "**les Uns et les Autres**", "**le Poète et la Muse**", "**Don Juan pipé**") avaient déjà paru en revue entre 1867 et 1884, ou y paraissaient dans le même moment, certaines pour la deuxième fois. L'oeuvre s'écoule; quelque peu remaniée, elle est rééditée par Vanier, de façon très fautive, en 1891. En 1891 également, Vanier publie "**les Uns et les Autres**" en une plaquette indépendante. Quelques vers avaient été rajoutés pour la représentation. Cette "**fête galante dialoguée**" fut jouée en effet au "Vaudeville" le 21 mai de cette même année "**par les soins du Théâtre d'Art**", après des tentatives infructueuses près de l'acteur Porel et de la Comédie Française".

JACQUES BOREL

"AMOUR"

"La pièce la plus ancienne d' "**Amour**": "**A Madame X..., en lui envoyant une pensée**", remonte à 1873 et a été écrite à Mons. C'est là aussi, sans doute en octobre 1874, qu'a été composé "**Un conte**". Issu du premier manuscrit de "**Sagesse**", écrit en 1875 date de l'époque de Stickney. C'est soit à Stickney en 1875-1876, soit à Bournemouth en 1877, qu'ont été écrits "**Bournemouth**", "**There**", peut-être le sonnet à Emile Blémont.

De 1878-1882 datent "**A Victor Hugo**", "**Un cucifix**", "**Un veuf parle**", "**A propos d'un centenaire de Calderon**", "**Sonnet héroïque**", "**Drapeau vrai**", - ces deux derniers poèmes contemporains du "**Voyage en France par un Français**", - "**Prière du matin**", "**A Léon Valade**", "**A Ernest Delahaye**".

"**Il parle encore**" a peut-être été écrit, non pas en 1879, mais rue du Parchamps, à Boulogne, en 1885. C'est de 1885 et 1886 que datent "**Ballade en l'honneur de Louise Michel**", "**Sur un reliquaire**" (écrit peut-être à la prison de Vouziers), "**Ballade en rêve**", "**Parsifal**", "**A Louis II de Bavière**"; de 1886 ou 1887: "**Adieu**".

L'idée même d' "**Amour**" est de la même époque que l'idée de "**Sagesse**". Plusieurs poèmes, en 1875, en 1876, sont indifféremment destinés à l'un ou à l'autre recueil. A peine l'ouvrage commence-t-il à prendre forme en 1886, au moment où Verlaine envisage la publication. Une première table ne compte alors que 16 poèmes, dont, il est

vrai, le cycle **“Lucien Létinois”**, Verlaine ne travaille véritablement à **“Amour”** qu'en 1887. Avant cette date il s'est contenté d'utiliser certains poèmes.

En 1887, il reprend **“Pensée du soir”**, poème abandonné qui remonte probablement à 1867. Il écrit **“Délicatesse”**, **“A Georges Verlaine”** (mai); **“A Charles de Sivry”**, **“A Edmond Thomas”** (juin); **“Angélus de midi”**, **“Gais et contents”** (juillet); **“A Fernand Langlois”** (septembre); **“A Charles Morice”** (octobre); **“Saint Benoît-Joseph Labre”** (décembre).

C'est aussi en 1887 qu'il complète le **“lamento” à Lucien Létinois**, dont les pièces les plus anciennes (VII, XIII, peut-être XII) remontent au temps des visites du poète au camp de Châlons en 1881; d'autres à 1885 (les pièces V, XI, XXIII, sans aucun doute). Les pièces XVI, XIX, XX, XXI, XXIV, XXV sont écrites à l'hôpital Broussais durant l'hiver 1887-1888.

Enfin, de 1888 datent **“A Maurice du Plessys”** et, sans doute, **“Paysages”**.

Plus qu'à **“Sagesse”**, **“Amour”** semblait d'abord faire pendant au **“Vooyage en France par un Français”**. Verlaine, en effet, avait apparemment songé à tout un cycle de poèmes *“politiques”* qui se fût peut-être intitulé **“Respublica”**. Certains de ces poèmes, proposés à Palmé et écartés à l'époque du **“Voyage en France par un Français”**, il les traîne depuis 1881. C'est vraisemblablement à Riems, où il a suivi Létinois qui y fait son année de volontariat (1889_1881) et où il achève son **“Voyage en France par un Français”**, que Verlaine écrit ces sonnets satiriques: **“Sonnet héroïque”**, **“Buste pour mairies”**, **“Thomas Diafoirus”**, **“Nébuleuses”**; peut-être aussi **“Puero debetur reverentia”**. La même rancoeur haineuse que dans le **“Voyage en France par un Français”** y flagelle les “Jules”, Grévy, Ferry, Paul Bert, la caricature d'une république **“radoteuse, au poil rare, et sans dents”**, **“hystérique égorgée des Rois”**, dont le poète rêve de voir **“dinguer en croix (la) vie horizontale et (la) mort verticale”**. Juvénal chrétien? Verlaine peut-être le croit-il. Ces sonnets, il souhaite en tout cas en faire une plaquette, que Palmé refusera comme il refusa aussi le **“Voyou”**, c'est-à-dire cet envers étrange de **“Sagesse”** qu'est le **“Voyage en France par un Français”**.

Plusieurs des **“Sonnets malsonnants”**, **“Buste pour mairies”**, le poète les retranche finalement d' **“Amour”**. Ils trouveront place dans **“Invectives”**. Jusqu'au dernier moment, Verlaine ajoute ou élimine; la table reçue par Vanier le 8 janvier 1888 sera modifiée encore. **“Amour”** paraît probablement un peu avant le 26 mars. Il ne trouve guère plus d'écho que **“Sagesse”**. L'admiration de Banville, quoique singulière, paraît vraie cependant: *“Vous avez fait un prodige... Vous avez grandi sans cesse...”*. Oeuvre religieuse? La respiration mystique de **“Sagesse”** est depuis longtemps épuisée. Elle l'était déjà en 1876, et au moins en 1880. L'impressionnisme symbolisant de **“L'échelonnement des haies...”**, de **“La Mer est plus belle...”**, achève de se défaire et retourne dans **“Bournemouth”** et **“There”** à la tradition et au descriptif; à peine ici et là une strophe, un vers, tentent-ils de ressusciter dans un mètre vidé de ses pouvoirs inventifs le chant d'une sensation bientôt développée, expliquée. Psychologique, l'intérêt de poèmes comme **“Prière du matin”**, **“Un conte”**, **“Angélus de midi”**, **“J'ai la fureur d'aimer...”**, n'est pas douteux. Secrète complaisance d'une **“folle tête inquiète”**, d' **“un coeur à tous vents”**, mendiant **“l'affranchissement d'être ce charnel”**; désir ou volonté d'anéantissement dans le divin (**“Ah! tuez mon esprit et mon coeur et mes sens!”**), Verlaine piétine; non sans lucidité pourtant, il s'acharne à se dire; il ressaisit inlassablement un mouvement qui n'a pas cessé d'être le sien. Il ne faut pas toutefois confondre création et effusion. La confession d'un coeur **“vraiment mais vilement sincère”** est impuissante ici à créer sa forme. Partant, le retour au récit, à la confidence, au développement rhétorique est total. On ne saurait donc parler, comme on l'a fait, d'une volonté d'élargissement, ou de renouvellement; d'un effort pour créer, à paritr de l'art des **“Contemplations”** et du lyrisme romantique, - dont le **“lamento” à Lucien Létinois** porte visiblement l'empreinte, - un instrument rajeuni où l'émotion serait cernée à sa source et épousée dans son mouvement même. Aveu, aspiration, conflits d'un être à la dérive ou résigné, l'intérêt de tels poèmes ne se situe à aucun moment sur le plan poétique. La vibration verlainienne en est absente. Ce n'est que plus tard, dans **“Parallèlement”**, que Verlaine s'essaiera de nouveau, fugitivement il est vrai, à mettre au monde des formes neuves”.

JACQUES BOREL

“PARALLELEMENT”

“Comme **“Jadis et Naguère”**, **“Parallèlement”** groupe des pièces bien différentes par la date et l’inspiration. Certaines sont anciennes: les sonnets des **“Amies”** avaient déjà été publiés en volumette à la fin de 1867, en Belgique, chez Poulet-Malassis, l’éditeur des **“Fleurs du Mal”** et des **“Epaves”**. Ces **“scènes d’amour sapphique”** étaient alors signées *Pablo-Maria de Harlañes*. L’une d’elles, **“Sappho”**, avait paru dans “le Hanneçon” d’Eugène Vermersch dès le 8 août 1867. L’ensemble avait été écrit la même année, plus tôt peut-être. **“Allégorie”**, qui, dans **“Parallèlement”**, précède immédiatement **“les Amies”**, remonte sûrement à 1867. Tout ce groupe, ainsi, est contemporain des **“Vaincus”** et des poèmes **“réalistes”** écartés des premiers travaux et réunis dans **“Jadis et Naguère”**. Sans doute n’est-ce pas par hasard si Verlaine ne se débarrassa pas des **“Amies”** en 18-- comme il le fit alors des autres poèmes de la même époque. Leur érotisme à la fois littéraire et à fleur de peau les isole du reste de l’oeuvre. Quand, en 1886, le poète eut commencé à écrire les premiers poèmes de **“Filles”**, la filiation érotique des deux cycles dut lui apparaître assez tôt pour qu’il songeât alors à une oeuvre **“orgiaque”** où **“les Amies”** prendraient réellement place. Le titre **“Parallèlement”** est mentionné dans une lettre à Vanier du 6 février 1886, mais l’idée même en est vraisemblablement antérieure. Comme **“Jadis et Naguère”** encore, **“Parallèlement”** utilise le reliquat de **“Cellulairement”**. Tout le cycle **“Révérence parler”** est composé des poèmes de la prison; les trois derniers poèmes du cycle sont des **“vieux Coppées”** employés à Lepelletier en 18--, bien que la date attribuée au **“Dernier dizain”** dans **“Parallèlement”** (et dans la revue “Lutèce”) ne concorde pas avec celle de **“Cellulairement”**.

C’est un **“vieux Coppée”** aussi, mais profondément renié, chargé d’un autre sens, méconnaissable, que le premier poème de **“Lunes”**: **“Je veux, pour te tuer, ô temps qui me dévastés...”**. De la même époque date enfin **“le Sonnet de l’homme au sable”**. Les autres poèmes de **“Lunes”** (sauf la troisième strophe de **“la Dernière Fête galante”**, ajoutée en 1894), **“Filles”**, les poèmes hantés par le souvenir de Rimbaud s’échelonnent de 1884 à 1888. **“Explication”** a peut-être été écrit, comme les autres **“Lunes”**, à la prison de Vouziers. Les traces de l’époque de Coulommès et des vagabondages dans les Ardennes sont lisibles dans **“Lombes”**, **“Poèmes saturniens”**, **“Ballade de la mauvaise réputation”** (1885), **“l’Impudent”**, **“l’Impénitent”**, et jusque dans **“Guitare”** où l’on entend **“parler”** et **“chanter”** le même **“pauvre du chemin creux”**. Les deux premiers poèmes au moins du cycle **“Filles”** datent du temps de la liaison du poète avec Marie Gambier et les autres **“filles”** de la cour Saint François, en 1886. **“Mains”** sera achevé en août 1887. Et c’est la même solitude hallucinée qui hante **“Les morts que l’on fait saigner...”**. Sans doute ce dernier poème est-il, comme **“Mains”**, postérieur à la mort de la mère du poète (21 janvier 1886).

Comme dans **“Jadis et Naguère”**, il y a dans **“Parallèlement”** un véritable **“cycle Rimbaud”**. Toutefois, les poèmes envahis par le souvenir du **“considérable passant”** se trouvent dispersés dans le recueil, et ils ne sont pas tous non plus de même date. **“Explication”** et **“Autre Explication”**, provoqués sans doute par cet étrange recommencement que représente dans la vie de Verlaine l’incarcération à la prison de Vouziers, remontent, comme les autres pièces de **“Lunes”**, à 1885; c’est après l’annonce erronée, en 1887, de la mort de Rimbaud que furent écrits **“Laeti et errabundi”** et **“Ces passions qu’eux seuls nomment encore amours...”**. Que le reniement des poèmes **“diaboliques”** de 1873 n’ait su exorciser en Verlaine la nostalgie de l’**“Amour”** rimbaudien et de son expérience libératrice, on en a ici la preuve éclatante. L’émotion déclenchée par la fausse nouvelle ne suffit pas à rendre compte de ce chant triomphant, ni du changement de perspective où il replace l’aventure de 1871-1873. Le **“tu vis ma vie”** de **“Laeti et errabundi”**, **“Crimen Amoris”**, les deux **“explications”** de 1885 (et, d’une certaine manière, l’étude même des **“Poètes maudits”**), en préparaient le fier, le farouche aveu. Mais déjà, **“le Poète et la Muse”** (**“Jadis et Naguère”**) témoignaient de l’extraordinaire fidélité de Verlaine envers une expérience essentielle, et cela, dans le moment même où il tentait, avec les récits **“diaboliques”**, de s’en délivrer, si du moins l’on en croit le manuscrit décrit par Charles Donos dans son **“Verlaine intime”**, où **“le Poète et la Muse”** est daté de

la prison de Mons en 1874.

Fidèle, jusque dans la rancoeur, l'injustice, le sarcasme, Verlaine le sera aussi, il est vrai, au souvenir de Mathilde. Jusqu'à la fin, l'oeuvre et la correspondance témoigneront de ce même mélange de rancune et de regret, de pardon et de haine. Les mains toujours tendues pour ressaisir ce qu'il a lâché ou fui, maudit ou désavoué, tel, dans **"Parallèlement"**, apparaît encore le poète. Le recueil réunit poèmes inspirés par Rimbaud et poèmes inspirés par Mathilde. Bien plus, nous connaissons l'intention qu'eut un moment Verlaine de dédier **"Autre Explication"**, - seconde pièce dans "Lutèce" d'une série intitulée **"Limbes"**, - à la fois à Mathilde et à Rimbaud. Auprès du **"cycle Rimbaud"** et du prodigieux renversement qu'il entraîne, les poèmes **"parallèles"** inspirés par l'ancienne **"petite Fée"**, regret ou palinodie, injure ou grimaçante ironie, se réduisent néanmoins à l'anecdote. L'aspect accidentel de ce **"parallélisme"**, la suppression de la dédicace à **"Sophie Marie Mathilde Mauté et Arthur Rimbaud"**, prévue pour **"Autre Explication"** dans une lettre à Jules Tellier du 11 octobre 1887, l'accuse de reste.

Le 6 février 1886, Verlaine écrit à Vanier: **"Amour" et "Parallèlement" marcheront d'un bon pas**. L'idée même du recueil remonte donc au moins au début de cette année; peut-être à 1885: nombre de poèmes nouveaux qui prendront place dans l'oeuvre ont été écrits alors. Le poète travaille simultanément à **"Amour"**, dont l'idée est aussi ancienne que celle de **"Sagesse"**, et à **"Parallèlement"**: on saisit ici le côté fortuit de ce **"parallélisme"**, qui sera montré plus tard comme délibéré, et que Verlaine exploitera bientôt dans l'alternance de ses derniers ouvrages. C'est aussi à peu près dans le même temps que le recueil chrétien et le recueil **"orgiaque"** sont considérés comme achevés (mai 1887). Le traité avec Vanier est signé le 27 mars 1888. **"Parallèlement"** ne figurera au "Journal de la Librairie" que le 26 octobre 1889: il paraît toutefois dès le mois de juin. L'ouvrage est tiré à 600 exemplaires, dont 100 exemplaires d'auteur. Le 22 juin, Verlaine proteste auprès de Vanier contre l'insertion dans **"Parallèlement"** d'une pièce destinée à **"Bonheur"**: **"Chasteté"**. Ce sera là l'origine d'un brouille assez durable entre l'auteur et l'éditeur. Le poème, encarté après la table, figure encore dans quelques exemplaires.

"Parallèlement" à peine paru, Verlaine songe à une deuxième édition, très augmentée, et plus nettement encore orientée vers l'érotisme. Dès le 31 août 1889, il fait part en effet à Cazals de son intention de grossir le volume **"de 4 à 500 vers"**. Il se plaît alors à rêver d' **"un dialogue entre éphèbes et vierges, à la Virgile (...) intitulé "Chant alterné"**, qui lui **"permettra les dernières hardiesses"**. Les **"dernières hardiesses"**, il se les permet dès ce moment: il a dès lors commencé **"Femmes"**, dont il écrit en 1889 plusieurs pièces. De **"Parallèlement"** à **"Femmes"**, la filiation est évidente; et peut-être le noyau initial du recueil **"libre"** de 1890 se trouve-t-il dans **"Parallèlement"** même, plus précisément dans le cycle **"Filles"**. **"Filles"** est aussi le titre de deux poèmes de **"Femmes"**, d'abord intitulés **"Vulgum pecus"**. Le premier de ces deux poèmes, daté du 22 octobre 1889, était destiné, ainsi que l'atteste une note du manuscrit de **"Femmes"**, enfin consulté, à une nouvelle édition de **"Parallèlement"**, où il se fût ajouté au cycle **"Filles"**. La **"hardiesse"** grandissante des pièces de **"Femmes"** doit avoir incité Verlaine à envisager bientôt deux recueils érotiques différents, mais, en 1891 encore, il revient à son désir d'accentuer le côté **"orgiaque"** de **"Parallèlement"**, et il envisage alors d'en gonfler la seconde édition en y insérant **"les pièces très imprimables en dehors du "Manteau" de "Femmes" et d' "Hombres": "Filles", "A Rita", "Billet pour Lily", "Goûts royaux", "Sur une statue..."**". L'édition de 1894 n'ajoutera cependant à celle de 1889 que deux pièces: **"Sur une statue de Ganymède"**, qui fait également partie de **"Hombres"** et remonte à 1889, et **"Prologue supprimé à un livre d'invectives"**; elle allongera d'une strophe **"la Dernière Fête galante"**.

Verlaine montrera un jour l'idée d'un **"enfer"** à donner à son oeuvre chrétien, d'un **"parallélisme"** entre mystique et érotisme, comme née d'une volonté délibérée. Il n'en est nullement ainsi à l'origine. En 1892, dans **"Mes prisons"**, le poète écrira qu'il a **"feint de communier avec le diable"**. Il parlera d'un **"repoussoir"** voulu à un **"ensemble... édifiant"** (lettre à Raulin du 11 janvier 1892). Mais, après la mort de Létinois, à Coulommès en 1883-85, puis en 1886 cour Saint François, les fluctuations ou les incertitudes de la foi, prévisibles ou commencées depuis longtemps, ne laissent plus

guère de place à l'illusion: et sans doute le carcan toujours plus pesant, toujours plus mal supporté, du conceptualisme ne peut-il continuer non plus à donner le change au poète sur le tarissement en lui de la source ouverte en 1874. Dans l'homme, dans l'oeuvre, il y a bien en effet **"parallélisme"** ou simultanéité de deux courants, et l'un toujours plus exsangue, plus réduit ou plus vain: ce parallélisme traduit un conflit plus qu'une volonté. La foi, sa respiration authentique est depuis longtemps déjà absente de l'oeuvre verlainienne; et ce n'est plus elle qui anime ce conflit. De **"Parallèlement"**, Verlaine écrit le 28 novembre 1887 à Lepelletier que c'est là un **"livre orgiaque, sans trop de mélancolie"**. C'est le côté **"orgiaque"** de l'oeuvre qui frappe d'abord en effet; nul doute qu'il ait contribué à son succès; il masque d'autres flux et d'autres reflux, et plus singuliers, que ceux de la foi.

L'érotisme était certes présent dans l'oeuvre de Verlaine bien avant **"Parallèlement"**. Latent ou avoué, à demi imitatif dans **"les Amies"** de 1867, lisible en filigrane dans certains poèmes de **"la Bonne Chanson"**, complaisant dans les pièces retranchables de ce dernier recueil que les **"Confessions"** reprendront, il affectait parfois, comme dans quelques pièces de **"Fêtes galantes"** qui feignaient d'épouser le libertinage nonchalant, détaché, du XVIII^e siècle, ce plaisir à la fois des sens et de l'esprit qui refuse d'être dupe, l'allure d'un jeu. Ce jeu, pourtant, ne pouvait tromper. Cet érotisme précis et allusif, jouant sous le masque et le fard, masque lui-même et dont l'apparente légèreté n'allait jamais qu'à donner le change sur la secrète crispation de l'être, il participait encore, dans **"Fêtes galantes"**, de la rêverie. Entraîné dans sa dérive, et par elle menacé, il se dissolvait finalement dans ces confins du songe et de l'absence sur quoi l'oeuvre entière débouchait. La cruauté de cet érotisme, soudain dépassé ou menacé par l'intrusion de l'âme étonnée et tremblante, une préciosité appliquée ne le dérobaient que pour l'accentuer plus vivement. L'âme effarée, étrangère à ses propres jeux et déjà tournée tout entière vers l'ailleurs, tentait en vain de se satisfaire **"des baisers superficiels"** et **"de la fête"** des **"cinq sens"**. Pour elle éclatait alors une impossibilité essentielle. Les **"amants bizarres"**, **"les donneurs de sérénades"**, troués, traversés par une étrange brume, aussi flottants eux-mêmes que l'ombre des arbres à laquelle ils se confondaient, se savaient secrètement promis à d'autres noces et y avaient dès l'abord consenti. La tentation de l'érotisme n'était peut-être qu'un des pièges de cette mort qui les guettait, suspendait soudain dans le vide lunaire les gestes esquissés, figeait les lèvres des libertins bientôt changés en spectres nocturnes. Le frisson des corps troublés par **"le demi-jour"** ou **"les vagues langueurs des pins et des arbousiers"**, des **"ondes de gazon roux"**, les longues jupes, les caresses furtives, le coquillage des sexes qui s'ouvrait dans la grotte, leur inconsistance, leur irréalité dérisoire apparaissaient aussitôt. Seule réalité, l'imaginaire, le songe, la mort les dissolvaient dans le même instant. Le regard brouillé ou affolé, l'âme titubante du poète traversaient comme une buée un monde d'apparences insaisissables, jamais des **"corps... choyés"**, de **"chères chairs"**, des **"seins adorés"**. Sur rien jamais aucune étreinte ne se refermait. Le désir, non certes, mais la possession et la joie des corps comblés étaient exclus des **"Fêtes galantes"**. Ce désir même, on ne pouvait longtemps se tromper sur son objet, et ce n'était pas tant à ces corps, à ces formes incertains qu'il s'adressait que, au-delà d'eux, à ce visage blafard et invisible auquel ils appartenaient déjà et dont ils n'étaient peut-être que la trompeuse, la provocante émanation.

Entre absence et présence, songe et réalité, **"amour et chair"**, c'était bien déjà le **"schisme têtu"**, l'irréparable divorce que les **"Fêtes galantes"** consacraient. Ce schisme, les poèmes de **"Jadis et Naguère"** repris de **"Cellulairement"** où Verlaine rend compte de sa propre saison en enfer, témoignent de la tentative menée à la suite de Rimbaud pour le réduire, et de l'échec de cette tentative. En vain la **"vierge folle"** rêvait-elle **"d'autres amours encor que ceux d'ici"** et **"tout immatériels"**: confrontée à sa solitude, elle replonge bientôt dans ses **"songes de chagrin idiot"**. L'amour n'échappe à un divorce fondamental que par une **"absence"** où **"l'énigme effroyable"** n'est résolue qu'au prix d'une damnation. Devant ce salut inversé, Verlaine s'effraie; il n'ose et se dérobe; cette damnation, il refuse de l'assumer, et déjà s'ébauche ce mouvement en arrière, ce repli vers un univers constitué, solide, rassurant, qui est un premier mouvement vers la conversion. Non pas aussitôt cependant. Dans **"Luxures"**, - et particulièrement dans la première version de ce texte, - une autre tentative apparaît pour conjurer le même schisme. C'est d'un autre aspect du même salut qu'il s'agit

encore. Les noces du ciel et de la terre, du bien et du mal, de l'amour et de la chair, manquées ou tenues pour impossibles, **"Luxures"** tente de découvrir dans la sacralisation de la chair le chemin de ce salut: la hantise d'une unité entre deux parts irréductibles de l'être reste la même.

Cette obsession ne quittera pas Verlaine, et l'érotisme de **"Parallèlement"**, celui de certains des recueils **"charnels"** qui vont suivre, n'en sont délivrés qu'en apparence. La précision, la crudité de certaines pièces de **"Filles"** obéissent à une volonté avouée dont témoignent aussi les poèmes de **"Femmes"** qui les prolongent et en sont presque contemporains (les dernières pièces de **"Filles"** sont de 1887 ou 1888; les premiers poèmes de **"Femmes"** de 1889, quelques-uns remontent peut-être à 1888). La conversion de 1874 a eu vite raison de la tentative de sacralisation de la chair amorcée par **"Luxures"**. Et déjà il s'agissait là d'arracher l'âme à l'envahissement du songe qui, dans **"Fêtes galantes"**, menaçait à la fois de dissolution l'apparence du corps poursuivi et l'âme mal convaincue de la réalité de cette apparence et qui devant elle s'étonnait et tremblait. **"Amour et Chair"** réconciliés, ou tentant de l'être, l'un devenait le signe même de l'autre; l'Amour y pesait bien encore de tout le poids du rêve, mais **"le rêve"** y étreignait finalement **"la rêveuse"**, la Chair elle-même **"fileuse"** du corps, dans une extase où ils n'étaient plus dissociables l'un de l'autre. Cette expérience, la conversion en détourne Verlaine ou lui interdit de la poursuivre. L'élan de la foi ou la rosée de la grâce dissipés, le grief essentiel cependant persiste. La foi chrétienne elle-même n'a pu que raviver le sentiment d'un divorce que l'expérience de 1871-73 n'avait pas non plus su conjurer. Diminue-t-elle, elle laisse l'être confronté à sa propre dualité, et devant elle désarmé. Cette âme en lui qui l'entraîne et l'arrache, le poète dès lors aspire à l'étouffer, à la réduire, à l'anéantir sous le poids du corps. Les poèmes de **"Filles"** proclament sans ambiguïté cette volonté, qui est elle-même signe ou témoin d'une inguérissable nostalgie:

Ah, ton corps, qu'il repose

Sur mon âme morose

Et l'étouffe s'il peut...

Une note sur **"Parallèlement"**, rédigée par Verlaine lui-même et parue dans **"la Cravache"** du 29 septembre 1888, souligne de surcroît ce mouvement: la partie érotique du recueil y apparaît bien comme le chant **"d'une Chair qui condamne l'Esprit"**.

Le plaisir, dans les **"Fêtes galantes"**, l'**"exquise mort"** étaient toujours ajournés. L'embarquement pour Cythère n'était que l'apparent motif d'un embarquement pour une autre contrée, innommée et innommable. **"Troupeau de dupes"**, les Aminte et les Clymène et le cortège de leurs amants libertins ou soudain en proie à un sentiment effaré. Les **"belles écouteuses"** participaient elles aussi à la duperie du songe et du **"clair de lune"**; elles n'avaient pas d'autre réalité que celle de la rêverie qui les faisait naître et les poursuivait ou les chassait. Rien de tel dans **"Parallèlement"**. Ces yeux, ces seins, ces sexes ont quitté le domaine de l'imaginaire. Ces filles caressées, possédées, ne sont plus les furtives habitantes d'un paysage issu de la rêverie ou son impalpable émanation. On ne surprend même pas ici l'essai d'une transposition. La rue, le galetas, les taudis de la cour Saint François restent le fond reconnaissable à des étreintes sans prolongements, ce qui se veulent telles. En chantant ses **"baumes"**, ces baisers **"salés, poivrés"**, le poète entend chanter une réalité non récusable. Sous les figures floues des **"Fêtes galantes"**, aucun élément biographique identifiable: interchangeables certes, Marie Gambier et les autres filles de la rue Moreau se laissent aisément recenser sous les **"Filles"** du poème, et il n'est pas jusqu'à une blennorragie ou une syphilis contractée qui ne devienne prétexte à un chant se voulant effréné comme pour mieux s'assurer par là d'une délivrance enfin conquise. Ce que, en **"foutant en bas"** l'**"orgueil"** du poète, ces **"cuisses belles"**, ces **"seins redressants"**, ces dos, ces reins, ces ventres sont appelés à exorciser, c'est le tremblement de l'âme et sa renaissante inquiétude. Dissipée la buée du songe, l'**"exquise mort"** des **"Fêtes galantes"**, l'ariette **"de toutes lyres"** ont fait place à cette **"mort"** précise, désirée par le corps et à lui limitée, sourde à tout appel venu d'ailleurs, à l'intrusion d'une rêverie qui a cessé de la dépasser et de l'éterniser.

L'érotisme apparaît donc bien ici comme un recours contre des puissances que, depuis les **"Poèmes saturniens"** et les poèmes d'adolescence, **"Fadaises"**, **"Aspiration"**, Verlaine tenait pour périlleuses. Le divorce que **"la Grâce"** et les autres poèmes

“diaboliques”, puis “Luxures”, avaient déjà désespéré de trancher, il ne se trouve pas toutefois résolu par là, mais bien au contraire consacré, perpétué. Car les poèmes érotiques de “Parallèlement” ne vont pas, comme tenteront de le faire certains des recueils “charnels” qui suivront, à innocenter la chair. Exaltée, glorifiée, celle-ci n’est pourtant nullement absoute. Et c’est dans ce sens que “Parallèlement” peut, plus profondément, apparaître en effet comme “l’enfer chrétien” de l’oeuvre. Verlaine a manqué en 1873 l’intime fusion de la connaissance et de l’innocence à quoi l’expérience rimbaudienne l’engageait, ou il s’est, comme le montre “Crimen Amoris”, insurgé contre elle. L’obsession de l’innocence ne cessera plus pourtant de le hanter. L’érotisme de “Parallèlement”, celui même de “Chansons pour Elle” ou des “Odes en son honneur”, en sont d’évidents témoignages. Le poète se voudra un jour “pareil aux purs animaux”. Le cycle “Filles” laisse pressentir une telle démarche. Mais, entre 1885 et 1889, elle est fort loin encore de s’affirmer. “Ces morales” auxquelles, depuis la conversion, Verlaine tentait de se tenir, mais que, avant même, son conformisme, son goût de la norme, de la règle, de la loi, ancrèrent profondément en lui, il peut bien tenter d’en rire: il sait que c’est en vain et elles restent à ses yeux des morales, d’autant plus tyranniques peut-être qu’il a conscience de les enfreindre davantage. Le recours à l’ivresse physique peut bien étouffer un instant la rumeur de l’âme et son battement d’ailes affolé, il ne peut empêcher “la satiété d’être une machine obscène” et le remâchement infini; appelés, vécus, chantés, les plaisirs restent vus comme des “vices”; y a-t-il délectation, c’est bientôt de nouveau celle de la honte. Le dernier “Poème saturnien”, “l’Impudent”, “l’Impénitent”, ces pièces de “Lombes” traduisent peut-être quelque complaisance: cette complaisance elle-même n’est pas sans cruauté. Ce regard vanné ou agressivement désinvolté que le poète porte sur lui-même, il n’y contemple pas moins l’“épave éparse à tous les flots du vice”, le “Tibère effrayant” qu’il est “à cette heure”; et si le coeur “hurlant” réclame en lui “l’embarquement pour Sodome et Gomorrhe”, on voit assez sur quel noir envers ce cri se détache. Exorcisée la tentation du rêve et de l’ailleurs, c’est surtout la précarité de cet exorcisme et sa rançon qui apparaissent. Le grief, le “schisme têtue” ne sont aucunement conjurés.

L’érotisme verlainien ne témoigne donc à aucun moment d’une conception naturaliste de l’amour. Ni dans “Parallèlement”, ni dans les recueils suivants, et pas davantage dans “Femmes” (1890) ou “Hombres” (1891). C’est comme une nouvelle fuite de l’être en désarroi qu’il apparaît au contraire, comme l’envers et la rançon du songe.

A cette fuite, à cette défense ou à cet exorcisme, participe, dans sa profonde ambiguïté, le cycle parodique de “Lunes”. A la fois parodie et reconnaissance de soi, désaveu et nostalgie. La réalité agrandie de l’imaginaire, le songe plus vrai que la vie, - les mots: “la vraie vie est absente” sont placés par Rimbaud dans la bouche de la “vierge folle”; - la menace de dissolution qu’ils font peser sur l’être et à quoi Verlaine cherche à échapper par l’érotisme, “A la manière de Paul Verlaine”, “la Dernière Fête galante”, le dernier “Poème saturnien” les dénoncent à leur tour. Le sens de cette palinodie ne frappe pas moins que son accent. Le rêve qui, dans “Paysages tristes”, “Fêtes galantes”, “Romances sans paroles”, “Kaléidoscope” ou “Images d’un sou”, dénouait les formes de l’univers sensible et faisait le poète à la fois absent et présent au monde, n’apparaît plus ici comme la suprême réalité mais comme mensonge ou duperie. Certes, le mouvement était déjà sensible dans “Sagesse”, dans “Amour”, dans la reprise des “Vaincus”: ici la foi puis le conceptualisme, la tentation là d’un engagement dans l’action, en recouvrant l’obscur et le tremblé de la rêverie, conjuraient un péril: la condamnation était implicite, non formulée, elle n’était pas encore reniement.

Verlaine renie ici son “masque nocturne”, son “enfance... fardée”, les “épithalames” d’un “coeur... trop bêlant”. Mais ce masque “plâtré” par le clair de lune n’est pas un masque: c’est son visage même. Verlaine ne peut renier le flux du songe et le grelottement en lui de l’âme transie, apeurée, orpheline, sans se renier lui-même.

Aussi ce reniement ne va-t-il pas sans nostalgie. Le poète ne se parodie et ne se raille que pour pardonner à son “enfance revenant fardée et non sans grâce”. La puissance de l’imaginaire, son effrayante réalité, il peut tenter de s’en défendre, non les oublier ni les annuler. Survivant au naufrage, “la Folle-du-Logis reste/Dans sa gloire solitaire”. Le dernier “Poème saturnien” est encore un poème saturnien; “la Dernière Fête

galante” une fête galante. Qu’un **“pas fantôme”**, qu’un voix résonne encore à l’oreille du poète, cette voix sans personne, cette personne absente sont aussitôt reconnues. Au demeurant, la présence au seuil de **“Parallèlement”** d’un poème contemporain des derniers **“Poèmes saturniens”**, des premières **“Fêtes galantes”** (**“Allégorie”**, 1867), n’est pas fortuite, ni le changement dans le dernier vers de l’épithète appliquée à la destinée du poète: d’abord **“banale”**, cette destinée ne peut être considérée comme **“factice”** que du moment où Verlaine souscrit à un divorce entre soi et soi que l’oeuvre n’a cessé de traduire depuis 1876. L’extrême ambigüité du cycle **“Lunes”** et des poèmes parodiques de **“Parallèlement”** vient donc de ce que le poète ne saurait voir factice et mensongère la part antérieure de son oeuvre habitée par son génie sans considérer du même coup comme factice ce qui en lui porte condamnation sur cette oeuvre et sur le songe dont elle est née.

Mais il y a plus. Le retour, dans la première pièce de **“Lunes”**, **“aux jours bleus des amours chastes”**, n’est pas simplement un retour à l’enfance des vacances et des **“bals champêtres de Fampoux”**, comme le veut Ernest Dupuy dans son étude sur **“Cellulairement”**. Du **“vieux Coppée”** initial, il ne reste ici finalement rien. ôté **“le plus plâtre des masques”**, cette enfance est, sans doute possible, celle-là même que raille et, en fin de compte, absout **“A la manière de Paul Verlaine”**. Non l’enfance du petit Paul, mais l’enfance du génie et des ses noces secrètes avec le songe. Ce **“bal”**, ces **“fêtes”**, ces **“jours bleus”**, ces **“tendrons pâlots”**, le même **“clair de lune”** qui baignait les pelouses, les frondaisons, les **“molles ombres”** des **“Fêtes galantes”**, les baigne aussi.

Contre la pente profonde de son génie, Verlaine, ainsi, peut bien s’insurger: il ne peut la méconnaître ni se tromper sur elle. Tente-t-il de s’en délivrer en la reniant, c’est pour tenter aussitôt de s’en ressaisir. C’est d’une lucidité divisée que témoigne finalement le cycle, à la fois parodique et nostalgique, de **“Lunes”**. De cette lucidité, le **“Choix de poésies”** de chez Fasquelle (1891) ne témoigne pas moins: **“Mélancholia”**, les **“Paysages tristes”** des **“Poèmes saturniens”**, **“Fêtes galantes”**, **“Romances sans paroles”** y sont presque entièrement reproduits. Aucun des poèmes majeurs de **“Sagesse”**, aucun de ceux, en particulier, qui, dans ce recueil du **“partage des eaux”**, participent encore des recherches antérieures, n’en est non plus absent. Ce choix est celui-là même que la postérité ratifiera. Dès lors, comment croire que le goût de Charles Morice ou des raisons commerciales en ont seuls décidé?

La dominante érotique qui apparaît d’abord ne peut longtemps cacher la double, la profonde nostalgie qui habite **“Parallèlement”**. Le **“sans trop de mélancolie”** de la lettre à Lepelletier est l’amorce d’un aveu à peine réprimé. Mélancolie déguisée, sans doute, comme dans la palinodie crispée de **“Lunes”**, mais non moins évidente. Cette nostalgie impliquée dans le reniement même et dans le pardon d’ **“A la manière de Paul Verlaine”**, la nostalgie, partout saisissable, de l’univers rimbaudien l’accentue encore et lui donne une autre dimension.

L’annonce erronée, en 1887, de la mort de Rimbaud agit comme un prétexte sans doute longtemps attendu. Elle ne suscite pas tant qu’elle ne libère cette explosion de souvenirs déjà tout prêts à déferler. De **“tout ce passé brûlant encore”**, ce qu’elle semble d’abord surtout aviver, c’est le regret des **“nuits d’Hercule”**, du **“roman de vivre à deux hommes”**, du **“bonheur de saigner sur le coeur d’un ami”**, des voyages vertigineux, tout le littoral sentimental ou accidentel de ce passé qui soudain affleure et déborde. Mais, en évoquant cette fuite à deux, le vertige partagé et les découvertes de ces voyages, ce que Verlaine retrouve c’est le climat et le vocabulaire même des **“Romances sans paroles”** et des **“Paysages belges”**, dont les poèmes jalonnaient justement un chemin ébloui: **“aube magique”**, **“mer terrible et douce”**, beffrois de Belgique ou **“Angleterre, mère des arbres”** et de ce brouillard élu par la rêverie verlainienne et qui semble en être l’émanation même, l’itinéraire réel et l’itinéraire poétique de nouveau se chevauchent ici, apparaissent inséparables. Ce qui est ainsi suscité du même coup par le fleux montant du souvenir et du regret, c’est la nostalgie de l’expérience poétique menée au côté de Rimbaud et sur son incitation, où l’aube, la mer, les arbres, le lait du ciel et des nuages cessaient d’être les signes du monde pour devenir **“le son, le frisson”** de l’âme en proie au songe.

Le double plan sur lequel jouait l’aventure de 1871-1873, Verlaine ne peut le réduire.

Cette aventure, il ne peut la ramener à son seul aspect biographique. En quelques endroits, certains poèmes de **“Parallèlement”** inspirés par Rimbaud peuvent sembler mettre l’accent sur le côté érotique de cette liaison. Aucun de ces poèmes (et non plus **“le Poète et la Muse”** de **“Jadis et Naguère”**) ne réussit à donner sa contrepartie pédérastique au saphisme littéraire des **“Amies”**, à l’érotisme voulu, appuyé de **“Filles”**. Exaltées, magnifiées, ces amours ruissellent **“de flamme et de lait”**. **“Héroïques”**, parées **“de splendeurs d’âme et de sang”**, elles sont à la fois chemin et but; **“au prix d’elles, les amours dans le rang”** n’apparaissent plus soudain à Verlaine que comme **“Ris et Jeux”**, besoin ou fuite. C’est que, marquée à jamais par Rimbaud, l’expérience homosexuelle est pour lui indissociable de la **“chasse spirituelle”** à laquelle, en 1871-1873, elle était liée, et dont il lui semble alors qu’elle était le signe et le chemin mêmes. Cette âme vouée au songe, hantée et dévorée par lui, que, dans **“Filles”**, le poète souhaitait faire taire en l’étouffant sous les **“fesses joyeuses”**, en la noyant dans **“ce buisson ardent des femmes”**, voici qu’elle regagne ici le corps radieux, affirme posséder avec lui **“la pleine plénitude”**. Le simple défilé des souvenirs ressaisis est, dans **“Laeti et errabundi”**, dans **“Ces passions qu’eux seuls nomment encore amours...”**, singulièrement dépassé. Ce que, d’emblée, ressuscite avec eux une brûlante nostalgie, c’est le **“magnifique sabbat”** de **“Crimen Amoris”**, **“le miraculeux poème et la toute-philosophie”** à quoi accédaient alors les **“fiers damnés”**, l’orgueil d’une damnation salvatrice désirée et conquise. Le **“plus beau d’entre... ces mauvais anges”** que Verlaine, avant même la conversion du début de l’été 1874, disait ou souhaitait anéanti par le **“Dieu clément”**, dont il voyait l’entreprise pulvérisée par ce Dieu alors appelé à le protéger lui-même, est maintenant couronné **“dieu parmi les demi-dieux”**; reconnu **“témoin pur de l’âme en ce combat pour l’affranchissement de la lourde nature”**, sa mort consacre enfin un **“triomphe inouï”**.

Le renversement, par rapport aux poèmes **“diaboliques”** de 1873-1874, est total. Dans cette perspective, l’**“Autre Explication”** de **“Lunes”** vient elle-même s’éclairer. L’enjeu de l’expérience rimbaudienne, considérée en 1874 comme le **“vain rêve”** d’un **“orgueil qui se ment”** et jugée désormais **“héroïque”**, est salué comme affranchissement et **“orgueil d’être plus libres”**; il est amour réinventé et revendiqué. Du même coup, les certitudes rassurantes au cœur desquelles Verlaine avait tenté de s’ancrer, déjà ébranlées ou rongées par le doute, par le sentiment d’une intime impuissance, se trouvent mises en cause. **“Lâches, nous! de nous être ainsi lâches!”**. Cette accusation de lâcheté ne vise pas seulement la liaison ancienne dans ce qu’elle a de commun avec toute amitié ou tout amour. C’est la voix même de Rimbaud que Verlaine entend et fait entendre ici; **“l’heure nouvelle”**, **“l’heure sévère”**, elle ne peut être proclamée que par elle; elle est admonestation et injonction. A l’ancienne **“vierge folle”**, elle indique où est la vraie **“norme et le flambeau”**. Elle dénonce comme seule trahison la volonté de retour à la norme, aux chemins de tous, à laquelle s’applique Verlaine depuis 1874-1875. A la tentation des **“prudents hyménées”**, des amours normales, de la règle et secrètement de l’ordre chrétien, c’est l’Amour rimbaudien qui s’oppose. A peine le regret ou le désir de **“la loi”** se fait-il jour, il tranche et condamne: **“Ce ne serait pas beau”**. Au regard navré ou complaisant de Verlaine sur lui-même se substitue le regard **“sévère”** de l’Autre. Condamnation sans équivoque: c’est sur les lâchetés d’un **“cœur faible”**, sur la **“grimace”** et la palinodie verlainiennes qu’elle porte. Ce poème de 1885 traduit déjà assez explicitement la nostalgie du **“nouvel amour”**; ceux de 1887 franchiront le pas, et c’est le **“haut Rite”** et ses prolongements spirituels qui seront sacrés par eux.

Un même sursaut unit dans **“Caprice”** qui, dans **“Parallèlement”**, fait suite au second cycle rimbaudien, cette double nostalgie de l’entreprise avortée de 1871-1873 et de la part antérieure de l’oeuvre vouée au songe, les montre inséparables l’une de l’autre. On s’étonne que ce poème ait été si constamment négligé. Il dit pourtant en clair où sont pour Verlaine le vrai poète, la poésie authentique. On y voit Nerval associé à Rimbaud dans deux vers de la seconde strophe. A titre exemplaire, on n’en peut douter: le poète est ce **“type à se pendre à la Vieille-Lanterne comme à marcher, gai proverbe, à la belle étoile”**. Image et rythme, allusion et suggestion, suprématie proclamée de la musique, goût de **“la Nuance”** et de **“la chose envolée”**, l’**“Art poétique”** de **“Jadis et Naguère”** - et, à un moindre degré, l’eccheveau subtilment déroulé d’**“Images d’un sou”**, - restait une poétique formelle, finalement en-deçà des

oeuvres, **“Romances sans paroles”**, **“Ariettes oubliées”**, où cette poétique s’illustrait. Jamais depuis le **“Prologue”** et le poème liminaire des **“Poèmes saturniens”** Verlaine n’était revenu ainsi sur la nature même de la poésie. **“Homme vrai”**, **“le seul des hommes véritables”**, le poète dans **“Caprice”** est cet amant de **“la lune”** et de **“la mort”** dont l’aventure menée aux extrêmes frontières du songe **“exile le monde”**: union, confusion de la lune et de la mort, soudain et total exil sur quoi débouche la dérive du rêve, c’est là le mouvement même de la poésie verlainienne dans ce qu’elle a de plus profond, et il s’accompagne de la hantise des mêmes images. Ce poème est tentative de ressaisissement d’une veine éteinte ou reniée. La poésie y est de nouveau vue comme **“parole profonde”** arrachée au **“mystère nocturne”**, **“visions”** et **“rayonnement des choses éternelles”**. La condition poétique s’y inscrit dans sa contradiction amèrement ressentie: rapport antinomique ou équivoque entre la vie et l’oeuvre, le poète et l’homme (**“riche et pauvre pas vrai”**), réalité seconde du langage (**“si ton langage n’est pas vrai, Toi l’es, et ton langage, alors!”**), échec au monde (**“Gueux, mais pas comme ça, l’homme vrai, le seul vrai”**) et conquête d’un salut. C’est bien parmi les poètes du songe et les explorateurs du **“mystère nocturne”** que Verlaine aspire ici à se situer; avec eux, le pendu de **“la Vieille-Lanterne”** ou le **“gai proverbe”** du grand chemin, qu’il se veut, se voit **“sauvé”**.

Le dernier sans doute des recueils importants, **“Parallèlement”**, on le voit, n’a pas plus d’unité que **“Jadis et Naguère”**. Son manque de cohésion est plus profond encore et, d’une certaine manière, plus signifiant: il témoigne de l’intime division de l’être et de son impuissance à unifier ses mouvements divers, ou seulement à les maîtriser, à résoudre dans un chant capté des contradictions inconciliables: **“postulation simultanée”** vers l’érotisme et la clef perdue de l’univers du songe, nostalgie de l’expérience rimbaudienne soudain exaltée et du paradis saccagé de **“la Bonne Chanson”**, intrusion de la rêverie hallucinatoire dans **“Mains”**, retour au fait divers personnel dans **“Dédicace”** et la quasi-totalité des poèmes inspirés par le souvenir de Mathilde (et, à cet affleurement de l’anecdotique, le cycle rimbaudien lui-même n’échappe pas totalement), essais rythmiques renouvelés (mais, à part **“Les morts que l’on fait saigner...”**, il s’agit là des pièces généralement anciennes comme **“Impression fausse”**) et manèges anciens des **“vieux Coppées”**. L’art du poète ne peut dès lors que refléter ces contradictions, non les résoudre: il n’y a pas, dans **“Parallèlement”**, un **“faire”** unique, mais une espèce de recherche éperdue qui se perd dans des directions multiples, dont aucune n’est suivie jusqu’au bout. De la plupart des pièces, l’accent proprement verlainien est, finalement, absent, sinon de ces poèmes justement où, raillant cette voix tendre et fêlée sous le **“masque nocturne”**, ce murmure **“discord ensemble et frais”**, le poète, par un miracle ambigu, les retrouve. Entre tant de mouvements antinomiques, entre l’art de **“Filles”** et celui de **“Lunes”**, Verlaine ne saura, ou ne pourra, choisir. Mais c’est que sa voix, telle qu’elle nous parvient dans les **“Romances sans paroles”**, dans certains poèmes des **“Fêtes galantes”** et de **“Sagesse”**, était **“la voix même d’une expérience”** singulière, l’expérience, dans l’âme à la fois traversée et dénouée par la rêverie, d’une sensation impersonnelle, éprouvée aux confins du songe et de l’absence. A cette expérience, Verlaine, depuis **“Sagesse”**, n’a cessé de se dérober, par une espèce de défiance, d’effroi ou de recul panique que nous n’avons cessé de surprendre en lui; et chaque fois que cette expérience s’affaiblit ou disparaît, chaque fois que le poète s’efforce de rendre leur contour et leur identité aux objets du monde, que l’âme en lui tente de regagner le sentiment de ses limites individuelles au lieu de se projeter dans l’espace vide et non identifiable du monde, son chant s’altère et s’embourbe; il ne chante plus, il dit, ou tente de dire. Ce mouvement de reprise ne peut donner le change sur le mouvement de fuite qu’il est en réalité. On le retrouve à l’origine des poèmes érotiques de **“Filles”**, comme il est aussi à la source des poèmes conceptuels de **“Sagesse”** et d’**“Amour”**. La nostalgie même, dans **“Parallèlement”**, de l’univers rimbaudien, ne parvient plus à en avoir entièrement raison, et c’est souvent par le biais du rhétorique que, dans **“Ces passions qu’eux seuls nomment encore amours...”**, dans **“Laeti et errabundi”**, s’exprime cette nostalgie.

Au reste, le sursaut provoqué par l’annonce de la mort de Rimbaud n’aura pas de suite. Non plus la promesse contenue dans la **Préface** de 1889 et encore dans l’**Avertissement** de 1893 de donner **“enfin! de l’impersonnel”**. Ce désir d’**“oeuvres impersonnelles”**, nul

doute qu'il faille le rendre aussi à Rimbaud. Il ne peut s'agir là d'une poésie "impersonnelle" au sens où l'entendaient les Parnassiens, pastichés et secrètement raillés dès les "Poèmes saturniens", mais au sens rimbaudien de poésie "objective". Bannir l'homme, anecdote personnelle et accident biographique, c'est là un souci déjà ancien chez Verlaine. Il en faisait part à Lepelletier dès 1873. Il ne s'y tiendra jamais pourtant: "Bonheur" et les derniers recueils reprendront inlassablement une accablante litanie biographique. Ils montreront définitive la rupture avec un impressionnisme qui tirait du songe ses prolongements les plus émouvants. Cette rupture, "Parallèlement" ne peut faire illusion sur elle. Tout au plus permet-il d'en cerner de plus près la profonde motivation".

JAIQUES BOREL

"DEDICACES"

"Six sonnets ("A Emmanuel Chabrier", "A Ernest Delahaye", "A Maurice du Plessys", "A Charles Morice", "A Edmond Thomas", "A Emile Blémont") faisant partie d' "Amour" annoncent déjà "Dédicaces", qui les reprendront. Au mois de novembre 1888, Verlaine écrit à Vanier: "Et allons-y de "Parallèlement" moins les pièces "purement" cordiales qu'il fut convenu que nous supprimerions". Ces pièces, il songe d'abord à les grouper sous le titre "les Amis". En juin 1889, le titre "Dédicaces" ne l'a pas emporté encore; et c'est sous le titre "Quelques Amis" qu'une partie du futur recueil paraît dans "le Chat noir" au cours de l'année 1889.

En octobre 1889, Verlaine remet au directeur de "la Plume", son ami Léon Deschamps, le manuscrit d'abord destiné à Vanier. Le volume paraît en mars 1890.

Hommages à quelques poètes authentiques, politesses à de vagues confrères, directeurs de revue ou journalistes, Verlaine semble avoir définitivement perdu dans "Dédicaces" le secret de son propre chant. Partout, sauf dans le sonnet "A Villers de l'Isle-Adam", que le "Choix de Poésies" de 1891 retiendra seul, l'homme de lettres cruellement dénoncé par Corbière "parle sous lui".

Les 72 poèmes qui viendront s'ajouter en 1894 aux 41 pièces de la première originale accuseront encore cette mort à soi-même, cette nouvelle fuite dans le divertissement, la parodie ou la grimace.

Impuissance ou reniement, de cette mort intérieure il semble que le poète, réfugié désormais dans l'oeuvre de circonstance et poursuivant par habitude ou par besoin l'exercice d'un métier dont le vif de l'être s'est retiré, ait lui-même clairement conscience:

L'auteur de ces vers-ci, débris d'orage,
Ruine, épave, au vague et lent dessein,

fait sans ambiguïté l'aveu de son renoncement ou de son abandon:

Je ne crois plus au langage des fleurs
Et l'Oiseau bleu pour moi ne chante plus.
Mes yeux se sont fatigués des couleurs
Et me voici las d'appels superflus.

Cette secrète lassitude de la poésie, "appel superflu" désormais ou périlleux assaut du songe, lisible dans cet "art poétique" de 1891 qu'est la pièce XVIII de "Bonheur", était obscurément inscrite dans toute une part antérieure de l'oeuvre, et évidente dans le reniement nostalgique de 1884-1885. Aussi bien, ramener la poésie à la littérature la plus alimentaire, c'est pour Verlaine conjurer la tentation de la voie royale et redoutable où poésie et destin se confondent. Non que le poète soit tout entier absent de "Dédicaces". Mais, refusée ou abolie la part tremblante et menacée de l'être, il n'y offre plus de lui qu'une image négative. Le chant qui justement naissait de ce grelottement effaré ne sauve plus l'oeuvre des dangers qui la guettaient dès les "Poèmes saturniens" et "les Vaincus", "la Bonne Chanson" et "Cellulairement": avant de dicter les sonnets à Laurent Tailhade, à Jean Moréas, à Léon Dierx, le goût, la manie presque, du pastiche, avait déjà dicté "César Borgia" et "la Mort de Philippe II", "Retour de Naples" et les "vieux Coppées". Déjà la vulgarité menaçait dans "Monsieur Prudhomme" ou la "Soupe du soir" un

réalisme appris dans Coppée et dans Méral et qu'une miraculeuse ambiguïté avait longtemps sauvé. Les vers "pisseux" "A E..." ou buffons des sonnets "A Raymond Maygrier", "A A. Duvigneaux", etc., "l'Ami de la Nature", "Faut hurler avec les loups", les derniers "vieux Coppées" les contiennent déjà. Les vers "A Ph...: Ah! d'être heureux puisqu'on le peut..." apparaissent ainsi comme une "bonne chanson" désertée par la grâce. Platitude du "Pinson d'E..." ou de "Le petit chien est mort...", sensualité sans rayonnement des "dédicaces" de 1894 aux diverses "chères amies", l'alourdissement de la syntaxe, le vers partout lentement envahi par une prose qui ne cesse d'en altérer le rythme, d'en étouffer les virtualités musicales, tout ce qui défigure désormais le visage de l'oeuvre, Verlaine en portait en lui l'accablante fatalité".

JACQUES BOREL

"BONHEUR"

"La genèse de "Bonheur" nous est bien connue. L'idée en précède de beaucoup l'exécution, puisque, dans la notice des "Hommes d'aujourd'hui" rédigée dès le 20 octobre 1885 et à lui-même consacrée, Verlaine annonçait déjà le recueil et son intention de donner ainsi un "triptyque" catholique dont "Sagesse" et "Amour" forment les deux premiers valets.

Il faut pourtant attendre la fin d'avril 1887 pour que le poète entreprenne cette nouvelle oeuvre "chrétienne". Il en est en effet longtemps détourné par ces travaux forcés littéraires auxquels il s'est condamné: achèvement d' "Amour" et de "Parallèlement", études sur Marceline Desbordes-Valmore, Villers de l'Isle-Adam et lui-même, le "Pauvre Lelian", qui l'occupent de 1885 à août 1887 et forment, en 1888, la deuxième série des "Poètes maudits", monographies des "Hommes d'aujourd'hui", qui s'échelonnent de 1885 à 1893... .

Le 23 mai 1887, Verlaine envoie à Vanier cinq premiers poèmes: "L'incroyable", "L'unique horreur...", "La vie est...", "Après la chose faite...", "Et, déjà très..." (qui deviendra la pièce VI: "Puis, déjà très anciens..."), "L'adultère, celui du moins...".

Quatre autres pièces sont écrites entre mai et août 1887: en mai, "De plus, cette ignorance de vous..."; en juin ou juillet, le début de "Ces vers durent être faits..."; en juin et août, "Bon pauvre..."; du 2 août est daté "L'homme pauvre de coeur...".

Le 27 octobre 1887, Verlaine travaille à "Maintenant, au gouffre de Bonheur!"; le 3 janvier 1888, à: "Le "sort" fantasque qui me gâte à sa manière...", vers d'abord intitulés "Ecrit en 1888" ou "Vers sur l'hôpital" et destinés à "Amour". En février, il écrit "Voix de Gabriel..."; en mars, "La cathédrale est majestueuse...".

La composition de "Bonheur" marque alors un long temps d'arrêt. Le poète ne s'y remet qu'en mai 1889. De ce moment date "Chasteté". "Prêtes de Jésus-Christ...", "Mon Cazals...", le début de "L'amour de la Patrie..." sont écrits entre mai et juillet 1889. D'Aix-les-Bains, où Verlaine séjourne du 21 août au 14 septembre, il envoie à Cazals, à qui il écrit de nombreuses lettres, les vingt-huit premiers vers de "L'ennui de vivre...". C'est à l'hôpital Broussais, où il reste du 19 septembre 1889 au 19 février 1890, que, pendant les derniers mois de 1889, il écrit "Un scrupule", "Un projet de mon âge mûr", "Je voudrais, si ma vie...", "La neige à travers la brume", "Sois de bronze et de marbre...", et achève "L'ennui de vivre" et "L'amour de la Patrie". Verlaine considère dès lors l'ouvrage comme terminé, et il pense pouvoir "le publier dès janvier"; à Pierre Louÿs et André Gide, qui sont venus le voir à Broussais, il en parle comme d'un "livre très dur".

"Bonheur" devait alors paraître chez l'éditeur Albert Savine, que le poète avait rencontré en mai 1888, et à qui, mécontent de Vanier, il avait, le 15 septembre de la même année, cédé le droit de faire paraître également "Histoire comme ça". L'insertion de "Chasteté" dans certains exemplaires de "Parallèlement" fournit à Verlaine le prétexte, sans doute escompté, de se brouiller plus sérieusement avec l'éditeur du quai Saint Michel; et c'est Savine, dont il attend davantage, qui l'incite à

“grossir sans cesse” **“Bonheur”**.

A Savine, docilement, Verlaine envoie en 1890 six nouveaux poèmes: **“J’ai dit à l’esprit vain...”** (écrit en juillet), **“Mon Dieu, vous m’avez laissé vivre...”**, **“Après le départ des cloches...”**, **“ô, j’ai froid d’un froid de glace...”**, **“L’autel bas s’orne de hautes mauves...”**, **“Immédiatement après le salut somptueux...”**. Un peu plus tard, en 1890 également, il écrit: **“Vous m’avez demandé quelques vers sur “Amour...”**, **“Les plus belles voix...”** et **“Or tu n’es pas vaincu...”**.

Dans le même temps; Verlaine se brouille avec Savine. Il revient alors à Vanier et reconstitue avec lui un nouveau manuscrit de 32 poèmes (décembre 1890-janvier 1891) auquel, après le 25 janvier 1891, vient s’ajouter le sonnet **“Rompons! Ce que j’ai dit...”**. Le titre même du futur recueil n’est pas arrêté; entre **“Bonheur”** et **“Espoir”** le poète hésite encore; on ne peut douter toutefois qu’il tînt à **“Bonheur”**, et que ce soit sous ce titre que l’oeuvre lui soit d’abord apparue, comme en témoignent les dernières lignes de **“Pauvre Lelian”**, dans les **“Poètes maudits”** de 1888: **“Il écrit et va ou veut, ce qui est la même chose, vivre “Beatitudo””**.

Le manuscrit est porté à l’imprimeur Capiomont dès la fin de janvier 1891. Annoncé le 9 juin seulement par le **“Journal de la Librairie”**, **“Bonheur”** paraît vraisemblablement fin avril ou début mai. Treize poèmes avaient déjà été publiés dans les revues, tant en France qu’en Belgique, entre avril 1888 et janvier 1891.

Cette poésie, Verlaine le dit en vain, voudrait en vain la voir **“dure”**. Si terne et morne qu’elle soit, elle n’en marque pas moins au moment, négatif si l’on veut, mais important cependant dans la vie du poète et dans l’ensemble de son oeuvre. **“Bonheur”** propose et illustre un Art poétique, le plus opposé certes en apparence au génie verlainien, mais que certains aspects de l’oeuvre antérieure déjà, certains idées ou certains attitudes de l’homme pouvaient laisser prévoir. Il faut voir comment Verlaine a été amené à cet **“Art poétique”** de **“Bonheur”**, de quel renoncement et de quel retranchement de soi-même et des autres celui-ci est le signe.

En 1889, la rupture avec le décadisme à peine consommée, renoncé ce rôle de **“chef d’école”** pour quoi il était si mal fait, auquel pourtant il a feint un instant de croire, auquel un instant il s’est peut-être complu, Verlaine se laissait attirer par ce qui allait devenir l’Ecole Romane. L’amitié de Moréas ne le poussait pas seule à une adhésion de prime abord si étrange. Au nationalisme exaspéré de **“Sagesse”** et du **“Vo voyage en France par un Français”**, à la leçon apprise entre 1875 et 1880 des **“prophètes du passé”**, - **Barbey, Joseph de Maistre** ou **Auguste Nicolas**, - il n’a pas cessé d’être ou de se vouloir fidèle. Malgré Coulommes. Malgré l’érotisme et les sursauts contradictoires de **“Parallèlement”**. En 1889, l’Ecole Romane peut n’avoir pas encore trouvé son nom; elle n’en est pas moins virtuellement constituée. Elle fait très exactement écho dans les Lettres au mouvement nationaliste que le boulangisme, un moment, cristallise. Elle exalte l’ordre, la clarté, **“la force gauloise et la tradition de Rome la grant”**. Par elle se trouvent condamnés à la fois le pessimisme, le **“cosmopolitisme”** de l’esprit décadent et des recherches formelles orientées vers la libération du vers, la reprise de son bien à la musique, l’allusion, la suggestion ou le symbole. Et certes Verlaine est bien lui-même à l’origine de telles recherches; mais de la part de son oeuvre où celles-ci s’expriment, il s’est précisément détourné. Le retour voulu par les poètes de l’Ecole Romane à des formes traditionnelles et sans prolongements, à des recettes anciennes, lié à un refus évident de faire de la poésie une aventure personnelle ou une exploration du **“mystère nocturne”**, le cheminement et l’incarnation même d’un destin, répond chez Verlaine à un souci propre et déjà ancien. Ce souci, sans doute ne l’avait-il pas explicitement formulé. Mais **“Amour”**, la partie la plus tardive de **“Sagesse”** déjà en témoignent. Dès 1884, de surcroît, dans l’étude de la première série des **“Poètes maudits”** consacrée à Rimbaud, Verlaine voyait la mort en celui-ci du poète **“correct”** dans l’amenuisement toujours plus poussé puis dans la dissolution du **“chant”**. C’était là assez marquer que chant et métrique restaient pour lui intimement liés. En 1887, il avoue sa réticence devant les expériences prosodiques de **Gustave Kahn**, d’**Ernest Raynaud**: **“Je n’en reste pas moins pour les règles, très élastiques, mais pour les règles quand même”**. Et, en 1888, **“Un mot sur la rime”**, paru dans **“le Décadent”** du 1^{er}-15 mars, proclame sans ambiguïté la nécessité de la rime et de la règle dans le vers français. Au demeurant, le chant n’était à aucun moment

apparu à Verlaine, et jusque dans ses expériences les plus singulières, comme dissociable de la mesure traditionnelle du vers. Ses propres tentatives rythmiques, enjambement et dislocation du vers, divorce de la phrase mélodique et de la phrase logique, indécision de la césure et des coupes, modulation continue, échos et assonance intérieure, recherche de l'impair, c'est à l'intérieur toujours d'une métrique et d'une prosodie acceptées qu'elles se sont exercées. Le vers de onze syllabes même, si proche de la prose, si susceptible de la côtoyer ou d'y retomber, il a pris soin toujours d'en organiser l'harmonieuse arhythmie. La boiterie si particulière de son vers, c'est toujours, finalement, autour d'un mètre reconnaissable qu'elle gravite. Et il y a certes au retour de plus en plus marqué de Verlaine à des formes éprouvées des causes diverses, ce repliement correspond à un repliement et à un refus de l'être tout autant qu'à une soudaine impuissance: la rupture n'avait jamais été totale; au moment même des expériences les plus neuves, ces formes n'étaient ni oubliées, ni même abandonnées tout à fait: la versification du **"Monstre"** et d'**"Au pas de charge"** est la contrepartie de la libre création des **"Fêtes galantes"**.

De ces premiers modèles mêmes, de ses admirations les plus fécondes, Verlaine, après 1875, s'est ouvertement éloigné. Il va à **Lamartine**, revient à **Hugo**. Des grandes compositions romantiques avec lesquelles les **"Poèmes saturniens"** avaient autrefois si résolument rompu, les traces sont visibles dans **"Amour"**; et jusque dans le cycle Lucien Léтиноis, le poète renoue avec elles. A travers elles, est-ce vers un nouveau classicisme que, au moins sur le plan des techniques, Verlaine aspire à s'orienter? On peut le croire, et comprendre alors par là sa liaison éphémère avec les poètes **"romans"**. Fonder un nouveau classicisme, c'est là en effet la volonté avouée de l'Ecole Romane, ou son illusion. Cette volonté, Verlaine peut croire un instant qu'elle s'accorde à ses propres préoccupations. Evident malentendu, que l'**"Art poétique"** de **"Bonheur"**, partiellement publié dans **"la Plume"** le 15 mai 1891, ne tarde pas à dissiper. **"Chics fougueux et froids, mots secs, phrase redondante"**, **"art qui blasphème"** et **"art qui pose"**, **"citadelle... du Faux"** et **"ces grands raffinements des exégètes"**, la condamnation ne porte pas ici sur le seul symbolisme, condamné la même année par le poète dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret: l'**"appareil"** de l'Ecole Romane est également récusé. Volonté d'être **"absolument soi-même"** et d'être **"clair, absolument"**, la sincérité tenue pour vertu poétique essentielle, désir de faire désormais des vers **"comme l'on marche devant soi"**, de se mettre **"au service, en outre, de la Vie"**, ce n'est pas seulement aux **"fondrières d'un art décadent"** et au **"pédant"** arsenal de l'Ecole Romane que Verlaine dit adieu, c'est aussi, et surtout peut-être, au **"jadis indécis"** déjà renié en 1885 dans les pièces de **"Lunes"** réunies en 1889 à **"Parallèlement"**. Et l'on hésite à croire si, dans ce poème révélateur, il a le sentiment de mettre vraiment la main sur une poétique nouvelle ou s'il ne tente pas de se donner à lui-même le change, de se dissimuler un instant l'abandon, l'adieu à soi-même que consacre, finalement, cette **"poétique"**.

Car ce qui est repris ici, ce n'est pas seulement le mythe de la primauté de l'instinct poétique, le mythe enfantin de la sincérité nécessaire et suffisante, c'est la confusion même entre l'art et la vie que dénonçaient en 1865 les articles sur Baudelaire et sur Barbey d'Aurevilly. Et c'est bien au rejet et à l'abandon de toute poétique que va l'**"Art poétique"** de 1891: plus profondément, il témoigne d'une étrange lassitude de la **"littérature"**, et peut-être de la poésie même. Mais, par un évident paradoxe, c'est au moment où Verlaine jette l'anathème sur la **"littérature"**, dénonce dans son oeuvre même le masque et l'artifice, qu'il se condamne lui-même à la littérature, devient un homme de lettres exténué qui n'a plus rien à livrer en propre et que, jusqu'à la fin, il ne saura ou ne pourra pourtant s'empêcher d'être.

Dans le même temps, la gloire grandissante, et qu'il ne nourrit pas tant qu'il ne l'exploite, cache mal l'isolement du Pauvre Lelian. Cet isolement est effectif bien avant 1890. Dès 1886-87, les **"jeunes"**, d'abord séduits par lui, se sont détournés d'un poète qui déjà se séparait de lui-même. Après l'avatar décadent, l'adhésion d'un instant à l'Ecole Romane apparaît comme une tentative pour conjurer cet isolement. Elle témoigne à nouveau de l'impuissance de Verlaine à se passer des **"camarades"**, de son désir obstiné de s'intégrer, - à un groupe, **"Batignollais"** ou Parnassiens, Romains ou Décadents, à une foi, hébertisme ou catholicisme, à un foyer, les Mauté ou les Léтиноis, - de ce besoin désespéré des autres en lui. Le 2 février 1891, le poète est écarté du banquet donné en

l'honneur de Moréas. L' "Art poétique" du 15 mai accuse ainsi une solitude définitive. Cette solitude n'est nullement volontaire, choisie, élue; acculé à elle, Verlaine au contraire ne peut que la subir et la traîner. Seul, il ne peut l'être, et il semble que, seul, en effet, il ne puisse plus rien; que, pour être, il lui faille l'incitation, le ferment d'autrui: l'effervescence, l'injonction à faire qu'il ressent, jeune, au contact des Parnassiens et des artistes fréquentés chez la marquise de Ricard ou chez Nina de Callias, puis au contact de Rimbaud; livré à lui-même, il se défait et se perd, et il se défait aussi quand le Christ de 1874 cesse pour lui d'être une présence réelle, sensible, presque charnelle.

C'est le sentiment profond de cette solitude, inscrite dans son cœur et dans sa chair mêmes, que le poète a depuis toujours tenté de conjurer. Avec les "camarades", avec Lucien Viotti, avec Mathilde; avec Rimbaud, avec Létinois, avec Dieu et dans la tentative d'intégration à une Eglise et à un ordre. Sentiment panique, contre lequel il n'en a pas fini de s'insurger. Les "gamins" de Coulommès aux "yeux de tribades", Marie Gambier et les filles dont, la mère du poète et Lucien Létinois morts tous deux, "Parallèlement" exaltera la chair joyeuse, les "gosses", les "Pierrots gamins", Verlaine a pu croire qu'ils étoufferaient un grief essentiel et ce grelottement en lui d'une âme qui jamais n'a cessé de se sentir "orpheline". En 1889, le vide laissé par la mort de Létinois peut bien être masqué: il n'est pas comblé encore. Ce corps et cette âme mal d'aplomb tous deux; Verlaine va tenter une nouvelle fois de les accorder dans une amitié passionnée pour le jeune peintre Frédéric Cazals. De cette entreprise, de sa signification profonde, témoigne dans "Bonheur" la pièce XV qui, par places, retrouve l'accent des poèmes de "Parallèlement" inspirés en 1887 par le souvenir de Rimbaud. De cette amitié, de cette passion, c'est le salut encore qu'attend Verlaine. Comme avec Rimbaud en effet; comme avec Létinois. A la fois charnelle et mystique, c'est sur un double plan que se situe encore cette entreprise, à laquelle les morts tutélaires sont secrètement associés ("Les morts sont morts, douce leur soit l'éternité"). Cazals-Christ vient "comme un voleur", non pas "planche de salut, mais le Salut même". Comme avec Rimbaud, ce sont les mêmes "besoins d'enfance". Comme avec Létinois, le même "presque amour presque charnel", la même "sollicitude" à la fois "paternelle" et "maternelle", frémissement des sens et aspiration à la "sainteté", à l' "innocence". "Flammes" et "pudeurs", la "Charité", "le Sacrifice et l'Indulgence", "les anges et les archanges" seront finalement appelés à témoigner de cet amour dans un étrange "Alleluia". Et ce sont les images mêmes du salut chrétien qui escortent ici le double salut de l'âme déchargée de son propre poids et du corps traînant, mal comblé, mais lavé par un "torrent baptismal" de "péchés qu'en vain l'Enfer déçu recense".

Comme celle de "Crimen Amoris", cette tentative est un échec. Cazals se dérobera à la fois au désir très précis du poète et à l'union mystique dans laquelle ce désir frustré cherchera bientôt une autre issue. Ce mouvement se lit de reste dans la correspondance. Plaintes, reproches, larmes (août 1888-juin 1889), union singulière de la passion et de la foi (été 1889), lentement déchantée, jamais défaite, cette amitié s'établira après 1890 dans l'habitude et dans la norme. Lié à la passion mal comblée, étouffé un instant dans le retour à l'ancienne folie érotique de Coulommès ("Hombres", 1892), le sursaut mystique de l'été 1889 s'éteindra à son tour dans la cendre des jours. Le double salut cherché et esquissé dans la pièce XV de "Bonheur" ne trouve pas dans l'oeuvre d'autres prolongements. Il faut y voir le dernier soubresaut, le dernier retour de flamme de l'incendie allumé dans "Crimen Amoris", et la dernière tentative peut-être pour abolir la distance entre "le Pire et le Mieux", les fondre dans le mouvement unique d'un amour qui, s'efforçant à nouveau de résoudre, par l'accession cette fois et la participation au divin, "l'énigme effroyable": "amour et chair", témoigne encore, d'une certaine manière, de la hantise de l'Amour rimbaudien. Si, dans la pièce XV, on assiste à l'essai d'une transfiguration de l'accident biographique, à sa transposition sur un autre plan, il est loin d'en aller ainsi pour la plupart des poèmes de "Bonheur" où, de nouveau, le fait divers personnel, l'anecdote, la littéralité du vécu se donnent libre cours sans que jamais la respiration de l'âme vienne les changer en événements poétiques. L'oeuvre remâche inlassablement un passé dont Verlaine ne peut se déprendre, dont le poids mort toujours le tire en arrière. Ce passé, il peut l'insulter, tenter de le défigurer ou de l'avilir, il ne sait ni l'oublier ni vraiment le renier. Il lui colle à l'âme, à la peau. Jusque dans l'injure, il est fidèle au

souvenir de Mathilde. Toutes les premières pièces de **“Bonheur”** témoignent de cette obsession invincible de l'être à reforcer sans cesse ses propres chaînes. Toujours en proie à la rumination et au regret, il ne peut avancer. Sa poésie désromais est un perpétuel retour: sur sa vie, sur lui-même, sur les autres, sur des thèmes anciens vidés de leur substance et de leurs prolongements et qui ne peuvent emplir les formes mortales où ils se coulent.

Faute et pardon, incessante projets de **“réédifier (s)a vie”**, hantise de la chair et volonté désespérée de la **“mater”**, **“besoins d'enfance”**, **“amour de la Patrie”** et invectives contre **“la Révolution”**, **“l'Instruction”**, la République ou le **“Conseil Municipal”**, **“Bonheur”** reprend non seulement tous les thèmes de **“Sagesse”** et d' **“Amour”**, mais ceux de **“la Bonne Chanson”**, de **“Birds in the night”**:

Une fille presque enfant
Quasi zézayante un peu
Dont on s'éprit en rêvant
Et qu'on aima dans le bleu...

Chutes, efforts, invectives, raisons de croire ou de vivre encore, nostalgie de l'amour ou tentative de récréation de sensations anciennes, tout cela n'est plus chanté, mais récité, expliqué, commenté, ressassé. Le premier sonnet de la pièce XX (**“Je voudrais, si ma vie était encore à faire,/Qu'une femme très calme habitât avec moi...”**) défigure ainsi, loin de s'en ressaisir, le sonnet très ancien de **“Mon rêve familier”**, qui dans **“la Bonne Chanson”** déjà s'appliquait à s'ancrer dans le cadre assigné à la rêverie par la réalité la plus rassurante. **“La neige à travers la brume...”**, **“La cathédrale est majestueuse...”**, tentent de renouer avec l'inspiration et les rythmes oubliés de Bournemouth; y réussissent un instant; la main abandonnée par l'esprit trace bientôt des cantiques exténués (**“Les plus belles voix...”**) ou de longues laisses d'alexandrins allégoriques.

Dans **“Bonheur”** plus encore que dans **“Amour”** ou dans les derniers poèmes de **“Sagesse”**, le recouvrement de la foi, élan, ravissement ou balbutiement de l'âme, par la théologie et le conceptuel est total. **“Pudeur, Calme, Respect, Silence”**, **“Luxure, Avarice, Paresse, Colère, Orgueil, Espérance, Foi, Chasteté”**, il ne s'agit même plus ici d'allégories qui, parfois, dans **“Sagesse”**, semblaient un instant s'animer: l'abstraction, constante, accuse le dessèchement de la vie spirituelle. L'obsession de la chasteté prend le pas sur la nostalgie même de la pureté. A peine un cri, un vers isolé (**“Seigneur, ayez pitié des âmes, nos épouses...”**) déchirent-ils ici et là un prêche monotone, laissent-ils affleurer un instant la pulsation de l'être: il semble que celui-ci aussitôt se referme et se fige dans cette espèce d'hébétude qui est, peut-être, son ultime refuge. Partout, ou presque, le vers est envahi, déformé, étouffé par une prose qui ne quitte pas terre et qui, traînante, titubante, tente en vain d'échapper au galimatias didactique par une préciosité elle-même plaquée, fabriquée.

Que ce prodigieux recul de l'art soit lié à l'affaîssement même de l'être, on n'en peut douter, et il semble que Verlaine en ait, par moments, lui-même conscience. On trouve dans **“Bonheur”** des vers, une strophe entière parfois, qui sont bien près d'être un jugement critique porté par le poète sur soi-même:

... Hélas! je ratiocine
Sur mes fautes et mes douleurs,
Espèce de mauvais Racine
Analysant jusqu'à mes pleurs.
Dans ma raison mal assagie,
Je fais de la psychologie...

Mais Verlaine n'a pas pour soi-même l'implacable cruauté de Baudelaire. Non plus le goût d'une vérité dévorante. Il ne se méprise ni se hait vraiment; à mi-chemin toujours, il s'élude et se trompe, ou se rassure. Sa mauvaise conscience, il se hâte de se donner le change sur elle, de recourir aux faciles lieux communs d'une religion conformiste pour la convertir en bonne conscience. Avec le péché, le dégoût, le mensonge ou la honte de soi, il n'y a jamais ce corps à corps fasciné, haletant, qui emplit les **“Fleurs du mal”**. Son injustice envers **Baudelaire**, ce retournement et cette casuistique qui apparaissent dans le sonnet placé en 1893 en tête de la seconde édition de **“Liturgies intimes”** sont eux-mêmes significatifs. La lucidité, il ne peut s'y tenir; elle l'effraie ou le gêne; à peine, comme tout à l'heure, croit-on la voir naître,

aussitôt il l'esquive; il évite ou refuse de se mettre à nu; "sous la glace et dans le feu", - mais ceux-ci eux-mêmes ne sont plus que figures, et ils ont depuis longtemps cessé de brûler, - il s'empresse de retrouver une image rassurante, bénisseuse, de "(s)on Dieu". Ses aveux mêmes, Verlaine les dérober et les travestit bientôt en un plaidoyer en sa propre faveur. Mouvement familier, que la correspondance partout accuse; c'est celui même de la "mauvaise chanson", de tous les poèmes, anciens ou nouveaux, inspirés par Mathilde. Une confession complaisante est ici utilisée, et c'est en prêche que, finalement, elle s'achève.

Piétinement ou palinodie, on se défend mal de l'impression que "Bonheur" exploite mécaniquement les thèmes et les formes d'un christianisme désaffecté. La foi, pourtant, ni la hantise du salut, ne sont mortes; et le sentiment du péché, - essentiellement, chez ce charnel et ce sensoriel, du péché de la chair, - est un mouvement vrai en lui: le remords même, dans les poèmes chrétiens les plus tardifs, a quelque chose de convenu, de mécanique, d'inauthentique enfin: Verlaine semble plus réciter là une leçon apprise, et à laquelle certes il continue de croire, qu'éprouver dans son corps et dans son âme l'écartèlement de "l'irréparable".

En 1887, en 1889, Verlaine assiste à la messe, aux vêpres, il fait sa prière du matin. Jusqu'à la fin, il égrènera son gros chapelet, toujours dans la poche avec le mouchoir, et que parfois il touche sur la banquette et devant les soucoupes du "Procope". En 1891, la plongée de nouveau dans les folies charnelles, la liaison aveulée avec Eugénie Krantz font qu'il "n'ose plus aller recevoir l'hostie"; mais ce scrupule, comme, en 1889, en 1890, la tentation même de l'érotisme, témoigne encore d'un foi qui pourra vaciller, menacer de se perdre, qui n'en aura jamais fini cependant de renaître, à laquelle le poète ne cessera jamais de se cramponner. A l'époque de "Bonheur", cette foi n'est ni éteinte ni reniée, mais elle paraît impuissante à nourrir l'âme. L'orthodoxie, les injonctions du dogme, la double contrainte de la machine et de l'esprit, sont alors ce carcan toujours plus désiré, toujours plus nécessaire, dont l'être attend qu'il l'empêche de se défaire. Le miracle que l'exaltation mystique de 1874 ne peut plus accomplir, Verlaine attend des formes extérieures du catholicisme qu'elles le renouvellent ou le remplacent. Et peut-être aussi souhaite-t-il qu'elles infusent à sa poésie un élan nouveau. D'où le recours dans "Bonheur" et, l'année suivante, dans "Liturgies intimes", à la liturgie, au pathétique ou au pittoresque du culte. Neige et "cloche au son clair" de la messe de minuit, autel nu, orgues muettes, "départ des cloches au milieu du Gloria", cantiques du mois de Marie, "hautes mauves", "chasuble blanche", "pâles vitraux jaunes", angélus, "troupe blanche" des martyrs et des confesseurs, "processions jeunes et claires" comme jadis, les baies et les nuages de la campagne anglaise, la beauté ou l'émotion qui naissent de ces formes visibles, le poète attend qu'elles deviennent à leur tour créatrices d'émotion et de formes poétiques. Si l'on prend garde, c'est là l'amorce d'un retour vers la sensation, dont Verlaine sait bien qu'elle est à la source même de son génie et que le tarissement ou le refus de l'une entraîne aussi le tarissement en lui ou l'appauvrissement de l'autre. Mais cette beauté, cette émotion, ces formes sensibles ne peuvent donner naissance au fait poétique que dans la mesure où l'âme, comme autrefois dans les objets flottants du monde, projette en elles sa propre destinée, et en même temps s'oublie, se dénoue en elles. S'il en est bien ainsi dans la miraculeuse réussite d' "Agnus Dei" ("Liturgies intimes"), on n'a nulle part dans "Bonheur" cette impression d'une osmose ou d'une correspondance entre l'être et le sensible: ces sons de cloches, ces jeunes processions, ces "hautes mauves", ce n'est jamais au creux le plus profond de l'âme qu'ils basculent et s'inscrivent; contemplés, décrits, identifiables, à aucun moment ils ne deviennent les signes ou l'émanation d'une intériorité vivante. La date même d' "Agnus Dei" nous défend de nous abuser: écrit en 1878, ce poème est contemporain des derniers poèmes de "Sagesse" où la fusion intime de l'impressionnisme et du symbole achevait de s'accomplir. Et peut-être Verlaine a-t-il cru qu'il pouvait attendre de la foi ou de l'aspect sensible du culte une nouvelle source d'inspiration: les "Liturgies intimes" ne parviendront pas pourtant davantage à se saisir de ce que, un an avant, a manqué "Bonheur".

JACQUES BOREL

“CHANSONS POUR ELLE”

“Les **“Chansons pour Elle”**, dont la plus grande partie fut ininspirée par la liaison du poète avec Eugénie Krantz, semblent avoir été publiées presque aussitôt qu’écrites. Une dizaine de pièces sont données dans les revues entre mars et octobre 1891; le mince ouvrage paraît chez Vanier à la fin de la même année, le 26 décembre suivant le “Journal de la Librairie”.

La banalité du langage, certains rythmes, la facilité ou la vulgarité de maint thème peuvent nous inciter à croire qu’il s’agit de chansons de café-concert. Il y a cependant autre chose dans cette oeuvre si démunie poétiquement qu’une sensualité gauloise ou naturaliste, ou qu’un consentement à la déchéance.

L’érotisme de **“Parallèlement”** apparaissait comme une tentation finalement avortée d’**“étouffer l’âme”** sous le poids du corps. si le goût s’y avouait de la perversité, les fêtes sensuelles y restaient vues comme des **“vices”**; une âme impuissante à s’oublier ou à se perdre attendait de cet érotisme son anéantissement, c’est-à-dire un salut encore. Nulle part, la chair exaltée ne s’avouait innocente, ni peut-être ne se souhaitait telle.

La volonté d’être **“pareil aux purs animaux”**, le désir d’innocenter la chair et par là de s’innocenter soi-même, s’affirment dans **“Chansons pour Elle”**:

Soyons scandaleux sans plus nous gêner
Qu’un cerf et sa biche ès bois authentiques...

Une nouvelle morale tente un instant de naître, exige **“l’oubli... de toutes pudeurs”**, veut croire que **“nous sommes au monde”**, proclame

qu’il est très bien de faire comme font
Les bonnes bêtes de la terre et les célestes.

Recueil de la foi (**“Je fus mystique et je ne le suis plus”**)? Sans doute. Mais proclamer l’innocente entraîne la mise en cause de cette foi même qui justement la récuse. Ce pas, que Rimbaud franchit d’emblée, Verlaine devant lui hésite et finalement se dérobe. Une nouvelle palinodie se fait jour:

ô le temps béni quand j’étais ce mystique!

Cette âme vannée, il ne peut ni la révoquer, ni l’associer à l’innocence de la chair:

Quant à nos âmes, dis, Madame,
Tu sais, mon âme et puis ton âme,
Nous en moquons-nous? Que non pas!
Seulement nous sommes au monde.
Ici-bas, sur la terre ronde,
Et non au ciel, mais ici-bas.

Contenu l’assaut de ce remords qui est son mouvement le plus naturel, le poète tente alors de se réfugier dans une animalité élémentaire, fonctions et besoins:

Jouir et dormir ce sera, veux-tu?
Notre fonction première et dernière,
Notre seule et notre double vertu,
Conscience unique, unique lumière...

A ce niveau même, il ne peut rester. Paillardises labourieuses, chansons gauloises, anecdotes grotesques ou sordides ont raison bientôt de ce dénuement où l’être s’efforce sans le pouvoir d’imiter la faim, l’amour, le sommeil des bêtes, d’identifier à leur sort son propre destin. La faiblesse du jeu poétique accentuée par ailleurs la boiterie d’une oeuvre qui entre l’innocence et l’érotisme, l’animalité et la grimace, ne sait, ne peut choisir”.

JACQUES BOREL

“LITURGIES INTIMES”

“Prolongement de **“Bonheur”**, la première édition de **“Liturgies intimes”**, - dont fort peu de pièces avaient été publiés en revue, - parut par souscription dans la “Bibliothèque du Saint Graal” en mars 1892. Elle réunissait des poèmes de dates diverses; le plus ancien, **“Agnus Dei”**, présenté en 1855 dans le “Zig-Zag” comme un **“fragment d’une Tentation de saint Antoine”**, remonte à 1878.

La seconde édition, publiée chez Vanier en avril 1893, donne des titres aux pièces de l’édition du “Saint Graal” et comporte sept poèmes nouveaux: **“A Charles Baudelaire”**, **“Vêpres rustiques”**, **“Complies en ville”**, **“Prudence”**, **“Pénitence”**, **“Opportet haereses esse”** et **“Final”**.

Ambigu par sa place même en tête du recueil, à la fois dédicace et désaveu, le sonnet **“A Charles Baudelaire”** est une nouvelle palinodie. Verlaine y renie la dette poétique proclamée en 1865 dans l’article de “l’Art”, n’avoue plus entre Baudelaire et lui qu’une réticente fraternité d’ **“hommes de pêché”**. Si le catholicisme du poète des **“Fleurs du Mal”** se voit seul ici reconnu, ce n’est pas toutefois sans équivoque: **“doutes..., grimaces, art”**, la suspicion est jetée sur l’expression même de ce catholicisme.

C’est pour Verlaine tenter de conjurer ou de justifier une intime défaite. Dans la quasi-totalité des poèmes de **“Liturgies intimes”**, il s’efforce en effet sans y parvenir à la fois de rendre sensible, à travers les formes du culte ou leur symbolique, - eucharistie, **“Sang Réel”**, **“Chair Vraie”**, **“Sein des seins”** - la présence charnelle de Dieu, et de construire une espèce de métaphysique religieuse convaincante, rassurante, qui ne franchisse jamais **“les limites du Dogme”**. Presque partout, sauf dans **“Agnus Dei”**, les **“intéressantes réfutations”** de l’apologétique l’emportent sur les **“fulgurantes clartés”** d’une foi qui ne rend plus désormais un son authentique que dans l’expression, toujours plus rare, d’un remords ou d’une nostalgie”.

JACQUES BOREL

“ODES EN SON HONNEUR”

“Les **“Chansons pour Elle”** à peine achevées, Verlaine commence à écrire **“Odes en son honneur”**. L’ouvrage est conçu dès l’été 1891: **“C’est à peu près le ton de “Chansons pour Elle” mais plus haut et plus noble si j’ose...”**. Le 12 novembre, le poète annonce à Vanier que les **“Odes”** **“marchent”**; à la fin de décembre, 600 vers déjà sont écrits. Non plus dans la hâte et le relâchement; Verlaine, à plusieurs reprises, revient sur ce que les **“Odes”** ont d’élaboré; il en souligne la rigueur, le **“sérieux”**: le 27 décembre 1891, il écrit au docteur Julien: **“Je travaille beaucoup. “Odes en son honneur” (des “Chansons pour Elle” plus en faux-col et en Cronstadt)”**. Le 7 janvier 1892, il considère les **“Odes”** comme achevées, s’efforce dans une lettre à Vanier d’en cerner la vertu poétique: **“Beaucoup travaillé, moi. “Odes en son honneur” finies et prêtes à imprimer. Complément (mieux, plus corsé et en même temps plus sérieux, plus écrit que les “Chansons”, tout en restant, au fond, Chansons... Tirant à l’élégie Tibulienne, etc. Rien de Ronsard d’ailleurs). ça s’attend plus que vous”**. A ce mince recueil, Verlaine travaillera encore cependant; en septembre 1892, le volume continue à se **“gonfler”**; il ne paraîtra pas avant le mois de mai 1893 (le 6, suivant le “Journal de la Librairie”).

Entre **“Esther”** et **“Mouton”**, - Philomène et Eugénie, - entre elles et d’autres amours plus éphémères, le poète, au moment où il écrit les **“Odes”**, ne cesse d’être tiraillé, partagé. Il ne fait pas de doute pourtant que la quasi-totalité des **“Odes”** s’adressent à Philomène ou sont **“inspirées”** par elle.

Une étrange soif d’humiliation certes, mais aussi on ne sait quelle fraternité secrète traverse ici l’érotisme; quel élan de l’âme blessée jette le poète vers cette humiliée et cette offensée, fait d’elle une **“sainte”** et une **“martyre”**. Certaines pièces érotiques des **“Odes”** peuvent, poétiquement, retrouver la qualité de **“Filles”**, renouer un instant avec la verve et la crudité même de **“Femmes”**: l’âme ne rêve plus ici de se voir étouffée ou dissoute sous le poids du corps. Pas davantage elle ne cède à la tentation de l’innocence. Cet érotisme n’est plus un exorcisme ou une fuite. Le corps flétri devient

au contraire le lien même où une double nostalgie de la souillure et de la pureté, de la souffrance et du rachat, se résout en pitié ou en charité. Une espèce de vénération, d'adoration sacrée voudrait ici se faire jour. Celle-ci ne va pas pourtant à l'oubli ou à l'abandon de soi. En mêlant ses larmes à celles de l'autre, en écoutant le récit de ses défaites et de ses chutes, c'est sa propre chute encore que le poète tente d'interroger et de reconnaître: **"vertige, goût du néant"**, l'autre devient alors ce miroir terni où l'être contemple l'image de sa propre destinée.

L'amour pour la chair usée, la pitié ou la tendresse pour la vieille **"amazone"** dégradée, double complaisant de ses propres faiblesses, de ses propres vices, presque jamais pourtant Verlaine ne trouve pour les exprimer les accents de la charité ou seulement de la complicité baudelairiennes. Pris dans la gangue de l'anecdote, cet amour, cette pitié ne passent pas du plan de la réalité décrite, identifiable, à celui de la vérité poétique. **"Travaillées"**, les **"Odes"** le sont par la main seule; le secret de l'âme n'affleure plus sous un art impuissant désormais à la sensation et à la suggestion, qui ne projette plus l'émotion dans les êtres et dans les choses, mais dans une rhétorique qui la nie".

JACQUES BOREL

"ELEGIES"

"Deuxième volet du **"cycle Philomène"**, les **"Elégies"** sont contemporaines des **"Odes en son honneur"**, auxquelles Verlaine travaille encore en août et septembre 1892. C'est à l'hôpital Broussais, à la fin du mois d'août, que ce **"complément des "Chansons" et des "Odes"** est commencé. La première pièce paraît, grâce à Lepelletier et Marcel Schwob, dans le "Supplément littéraire" de "l'Echo de Paris" dès le 2 septembre. A la fin du mois, le recueil compte déjà 600 vers. Les pièces II et III sont publiées le 9 et le 30 octobre, dans le "Supplément littéraire" de "l'Echo de Paris" également. A cette date, Verlaine considère l'ouvrage comme achevé, et déjà il entreprend **"Dans les Limbes"** (Broussais, octobre 1892). Vers faux ou manquants, tant de hâte est visible dans les pièces manuscrites que nous possédons. Elle pèse cruellement sur l'oeuvre, qui paraît dans le même moment que les **"Odes en son honneur"**, le 5 mai 1893 suivant le "Journal de la Librairie".

Scènes domestiques troubles ou sordides, jalousie, réconciliations, ricanements, complaisances ne laissent plus reconnaître dans les **"Elégies"** la charité humiliée ou fraternelle des **"Odes en son honneur"**. Le dessein, - ancien déjà, - du poète était de retrouver la simplicité frémissante de l'élégie tibulienne: à cette volonté de simplicité, la vulgarité, le prosaïsme constamment font échec. Eteinte la verve érotique, la langue, la mécanique même du vers traditionnel achèvent de se défaire. C'est la main et l'outil qui, ici, à leur tour se dérobent".

JACQUES BOREL

"LE LIVRE POSTHUME"

"Dernier Espoir", déjà paru dans le "Fin de Siècle" le 1^{er} mai 1893, est présenté dans "la Plume" du 1^{er} novembre comme un **"extrait d'un volume à paraître chez Léon Vanier, "Le Livre posthume"**". Cinq poèmes intitulés: **"le Livre posthume - Fragments"** paraissent dans la "Revue Parisienne" du 25 novembre 1893. C'est sous ce même titre que la "Revue Parisienne" du 25 janvier 1894 publie **"Le poète a fini sa tâche..."**. Qu'il s'agisse là d'un **"prologue"** au recueil projeté, on n'en peut guère douter.

Ces poèmes, à l'exception de **"Dernier Espoir"** qui leur est légèrement antérieur, ont été écrits à l'hôpital Broussais entre juillet et novembre 1893. Leur unité d'inspiration et, à un moindre degré, de style est évidente. Elle ne se retrouve nullement dans la table du **"Livre posthume"** qu'on lira plus loin, dans les Notes, et qui, pour 28 poèmes, fait double emploi avec le manuscrit de **"Varia"** qui nous est parvenu. **"Juvenilia"**, poèmes de **"Chair"**, **"vieilles Bonnes Chansons"**, nouvelles **"Dédicaces"**, cet ensemble plus vaste, dont Verlaine prévoit un moment la publication pour le mois d'octobre 1895,

aurait, comme **“Jadis et Naguère”**, comme **“Parallèlement”**, groupé artificiellement des pièces de toute inspiration et de toute époque. En octobre 1895, les **“Invectives”** elles-mêmes en font partie. Aussi, le titre de **“Livre posthume”** ne peut-il guère s’appliquer qu’aux fragments effectivement publiés sous ce titre en 1893-94 et que l’on trouvera seuls ici, replacés à leur date.

Ilot isolé dans la publication des dernières années, leur intérêt n’est pourtant pas proprement d’ordre poétique.

Dépassé l’érotisme fourbu des derniers recueils **“charnels”**, **“le Livre posthume”** témoigne à la fois de l’échec de cet érotisme et de l’échec de la foi. De **“Sagesse”** à **“Parallèlement”**, d’**“Amour”** aux **“Odes”** et aux **“Chansons”**, foi et érotisme apparaissent comme une double entreprise de salut. C’est la notion même de salut qui est ici non pas tant mise en cause que soudain vidée de sens et de raison. Depuis l’avatar de 1873, accusé, dénoncé par les **“récits diaboliques”** de **“Cellulairement”**, l’aventure poétique ne pouvait plus offrir à Verlaine un chemin possible de salut. La suspicion jetée sur l’exercice même de la poésie, damnation ou perte de soi, toute démarche de l’âme était de ce moment orientée, ordonnée par les vérités reconnues d’un dogme et d’une foi. La poésie n’était plus dès lors par elle-même chasse ou exercice spirituels, ni seulement l’expression de soi la plus intime; subordonnée à un exercice spirituel extérieur à elle-même et existant en dehors d’elle, elle s’engageait à ne rien découvrir qui ne lui eût d’abord été découvert.

Très tôt pourtant, le vertige de l’âme effarée, les **“gestes”** perdus affleurent de nouveau sous la contrainte d’une foi d’abord destinée à les conjurer, mais elle-même de plus en plus réduite à son aspect purement conceptuel ou formel. Ces réveils de l’âme ancienne, apeurée, confrontée à son délaissement et à son effroi originels, l’érotisme tente alors de les conjurer à son tour. Le poids de la chair ne peut cependant étouffer l’âme mal éteinte et qui ne sait croire à son innocence. Toutes les entreprises menées sur le double plan de la création et de la vie se réduisent finalement à des exorcismes avortés.

“Coeur, esprit, âme retraités”, doutant de **“ses derniers vers, qu’il sent bien fatigués”**, mal **“sûr de quoi que ce soit devant Dieu”**, la mémoire du poète soudain ne lui dit plus **“rien qui le console ou le désole”**; son oeuvre détachée de lui et d’une vie qui reste **“un problème”** non **“résolu”**, **“le Livre posthume”** est ce point mort, cette mesure vide où la **“parole hésite”**, où **“l’action semble ôtée”** à ce bras que, deux ans plus tard, Verlaine verra **“pendant dans le vague des fables”**, aspirant à s’emparer des **“Armes”** dont le rêve n’a cessé de lui dérober les **“ordres”** (**“Mort!”** décembre 1895). Cette ultime tentation pour **“tirer du rêve (un) exode”** sans chemin et sans but, **“le Livre posthume”** certes ne la laisse qu’indirectement entrevoir. L’obsession d’un salut successivement poursuivi dans l’aventure poétique, dans l’action ou dans la foi, dans l’érotisme ou la tendresse humiliée qui lui succède, est ici ouvertement renoncée. L’**“être absurde et fragile”**, **“destruction dans le silence et les ténèbres”**, reconnaît **“le néant”** comme son **“froid vainqueur”**, ne se saisit plus uqe comme **“absence”**. L’oeuvre elle-même n’est plus alors que le signe de cette destruction et de cette absence. Dans cette perspective, **“Dernier Espoir”**, les fragments de la **“Revue Parisienne”**, et singulièrement le premier d’entre eux (**“Dis, sérieusement...”**) apparaissent comme l’exact envers du sonnet de Baudelaire: **“Je te donne ces vers afin que si mon nom...”**. La femme aimée y est le lieu où cette absence vient s’ancre: à elle seule, faite d’une autre **“argile”**, est promise une **“assomption”** à laquelle le poème privé de pouvoir et lui-même lieu et objet d’anéantissement est étranger, tandis qu’un mouvement inverse (**“Toi le souvenir, moi l’absence”**) ensevelit l’être aboli dans une mémoire et dans un coeur où il ne se survit que comme absence. Survie paradoxale et menacée, suprême faiblesse où le poète dans cette absence même dépend de l’autre, attend d’une mémoire étrangère seule rédimée, rédimable, qu’elle témoigne de sa **“destruction”** et de son **“néant”**.

JACQUES BOREL

”DANS LES LIMBES”

“C’est à Broussais, où il fait, entre le 11 août 1892 et le 17 janvier 1893, un long séjour interrompu seulement par un voyage en Hollande, que, les “**Elégies**” tenues pour achevées, Verlaine conçoit, en octobre 1892, l’idée d’un nouveau recueil “**amoureux**” et “**cette fois très chaste: “Dans les Limbes”**”. “**Les Limbes**” c’est l’hôpital avec une visiteuse”. Cette visiteuse, on le sait, est Philomène Boudin; entre juin et novembre 1893, elle continuera ses visites au poète de nouveau hospitalisé à Broussais. De l’amour humilié, jaloux, vrai assurément, que lui porta Verlaine, on ne saurait douter. C’est bien à elle encore que ces “**petits vers**” sont, d’évidence, adressés.

De retour de Hollande, le poète se met au travail. En décembre 1892, il envoie les cent premiers vers à son éditeur; au début de janvier 1893, “**Dans les Limbes**” “**avance ferme**”; le 13 janvier, le complètement en est remis à Vanier par “**le fils du concierge de l’hôpital**”: le manuscrit compte 450 vers. Ce n’est cependant qu’en juillet 1893 que Verlaine écrit une préface à ce livre destiné à clore “**la série de (s)es petits vers, “Chansons”, “Odes”, “Elégies”**” et qu’il tient pour “**le meilleur, de beaucoup**”. Cette préface souligne la lassitude où il est d’une inspiration artificiellement prolongée et que la verve de “**Filles**” a depuis longtemps désertée. “**Dans les Limbes**” ne paraîtra qu’en mai 1894, c’est-à-dire *après* la publication en revue des fragments, infiniment plus significatifs, du “**Livre posthume**”. Assez d’autres pièces de la même époque renouent pourtant avec un érotisme désormais sans vertu pour pouvoir, après la mort du poète, constituer le recueil de “**Chair**”, qui lui-même ne les réunira pas toutes”.

JACQUES BOREL

“EPIGRAMMES”

“**Epigrammes**” est annoncé dès le mois de juin 1894. L’ouvrage figure au “Journal de la Librairie” du 15 décembre 1894. Publié aux éditions de “la Plume”, dans la “Bibliothèque artistique et littéraire”, il était sans doute en vente dès le mois d’octobre de la même année (cfr. “la Pume” du 1^{er} octobre 1894).

Nostalgie des “**Fêtes galantes**”? “**Adieux à la poésie personnelle**”? Retour à l’art du Parnasse? On ne peut longtemps s’y tromper. Dès les “**Poèmes saturniens**”, le pastiche, l’intention critique sont évidents. “**César Borgia**”, “**la Mort de Philippe II**” ne relèvent de l’esthétique parnassienne que par le détour d’une imitation intentionnelle; la parodie y est à la fois exercice et jugement. C’est la même imagination critique qui s’empare dans “**Epigrammes**” des formes anciennes, celles des autres ou celles que, dans “**Mélancholia**”, “**Fêtes galantes**”, l’imagination créatrice nourrissait seule (“**Il ne me faut plus qu’un air de flûte, très lointain en des couchants éteints...**”). Pastiches, formes reconstruites à distance, le vers libre un instant ironiquement épousé, aucun poème ne relève ici d’une intention ou d’une création. La préface au demeurant nous en avertit: il ne s’agit nullement dans “**Epigrammes**” d’une expérience créatrice, mais d’un “**jeu**”, constant dans la poésie verlainienne des “**Poèmes saturniens**” aux poèmes “**réalistes**” de 1866-69, de “**Jadis et Naguère**” à la dénonciation parodique de “**Parallèlement**”, et dans lequel, la part inventrice et la part critique de l’esprit dissociées, cette dernière seule trouve à s’exercer”.

JACQUES BOREL

“CHAIR”

“**Chair**” est la première oeuvre de Verlaine qui ne parut pas de son vivant. La plupart des pièces qui la composent datent vraisemblablement de la fin de 1893, de 1894 et de 1895. Vers pour Philomène, pour Eugénie, pour d’autres sans doute, une veine épuisée déjà dans les derniers recueils de même inspiration, qu’à peine peut-on appeler érotique, tente en vain de se survivre. Tous les poèmes de cette veine laissés par Verlaine n’ont pas cependant été recueillis dans “**Chair**”: d’autres pièces dédiées à Eugénie, à Philomène, traînent encore dans le manuscrit artificiel de “**Varia**”; il en reste enfin, qui ne figurent pas au sommaire de ce dernier.

Verlaine avait remis avant sa mort le manuscrit de “**Chair**” aux éditions de “la Plume”. Une lettre à Deschamps du 3 janvier 1895 parle de traité, estime que “cent pages et quatre cents francs sont en légère disproportion”. La revue publia le manuscrit inachevé dans son numéro du 1^{er}-28 février 1896. L’édition originale, ornée d’un frontespice de Félicien Rops d’abord destiné à “**Parallèlement**” et représentant “une espèce de sphynge androgyne à l’air féroce et mystérieux”, reprend par erreur deux sonnets déjà insérés dans “**Dédicaces**”: “**A Madame X..**” (“**A une Dame qui partait pour la Colombie**”) et “**A Madame Jeanne**” (“**A Madame J..**”), ce dernier avec une légère variante”.

JACQUES BOREL

“INVECTIVES”

“La cellule initiale d’ “**Invectives**” est dans ces “sonnets malsonnants”, contemporains de “**Sagesse**” et du “**Voyage en France par un Français**”, qui flagellent une république “égorgeuse des Rois”, son école, son armée, ses “chiens”, “**Communards sans Hébert, Girondins sans Charlotte**”, voués à “l’équarrisseur” ou à la “croix”.

Cette lie de “**Sagesse**”, refusée par Palmé en 1881, Verlaine avait songé à la faire passer dans “**Amour**” sous le titre “**Res publica**”; elle y fait trace encore avec “**Drapeau vrai**” et ce “**Sonnet héroïque**”, que les “**Invectives**” reprendront.

La seconde source d’ “**Invectives**” est plus ancienne encore. Les derniers vestiges de “**Cellulairement**” sont ici, une fois de plus, utilisés. Les deux “**Souvenirs de prison**”, “**Opportunistes**”, sont des reprises de “*vieux Coppées*”.

Haines, rancunes, vase remuée, dépit attisés, la fureur du poète s’étend ici à toute chose, à la littérature et à la loi, aux magistrats “**de boue**”, aux hommes de plume, aux “parisiennes”, “putains comme chausson”, aux “flics”, à la ville déshonorée, à ses “vagues de foule bête”, - et peut-être, secrètement, à lui-même.

Vanier avait vu gorrir sans cesse un manuscrit que le *Pauvre Lelian*, en mauvais termes avec son éditeur, paraissait peu soucieux de si tôt publier. “**Invectives**” eût-il été ce qu’il est si Verlaine en avait lui-même assuré l’ordonnance, la publication? On peut, sans trop d’illusion pourtant, en douter. En octobre 1895 en effet, “**Invectives**” semble devoir se réduire à un chapitre du “**Livre posthume**”; à cette date, Verlaine écrit à Vanier: “Quant à “**Le Livre posthume**”... j’y fais de terribles coupes, surtout dans les “**Invectives**”, mais j’y “substitue” des poèmes bien plus suaves et “irrespectueux-z-encore””. D’autre part, l’une des pièces ajoutées en 1894 à la seconde édition de “**Parallèlement**” se présente comme un “**Prologue**” supprimé à un livre d’ “**invectives**”. La table autographe conservée aux Fonds Doucet réunit il est vrai 66 poèmes “à classer définitivement”, mais ceux-ci se proposent dans un ordre différent de celui du volume; parmi eux, deux poèmes mal identifiables: “**Lendemain**” et “**Proh Justitia!**”, d’autres empruntés à “**Bonheur**”, à “**Dédicaces**”.

L’organisation de l’édition originale est donc finalement due à Vanier bien plus qu’à Verlaine. Le poète mort, l’éditeur s’empresse de publier un manuscrit disparate, nullement corrigé, qui suscite des polémiques sans lendemain.

Dix-huit poèmes avaient précédemment paru en revue: les cinq pièces du cycle “*politique*” de 1881 en 1884 et 1886; les treize autres entre 1891 et 1895”.

JACQUES BOREL

“BIBLIO-SONNETS”

“Verlaine fait en 1895 chez le libraire Chacornac, auquel, sans cesse en chasse de ces “argents” qu’il ne savait retenir, il allait revendre les livres qu’il recevait, la connaissance de Pierre Dauze, directeur de la “Revue biblio-iconographique”. Ce dernier lui commande une série de 24 sonnets: il lui en fournit les sujets, les canevas: tous ont trait à la bibliophilie.

Trois lettres de Pierre Dauze au poète, conservées aux Fonds Doucet, nous ont gardé ces suggestions: “Le commissaire-priseur. Le crieur. L’expert. La couverture. L’arrivée du catalogue. L’édition originale contemporaine. L’enchère. Le quai. La couverture. La Bande noire”; qu’à ces pièges la poésie trébuche, refuse de se prendre, l’ “homme de goût” revient à la charge: “Cette fois encore, les sonnets ne me donnent pas complète satisfaction. Le fond est respecté, mais il l’est peut-être trop. Cela influe sur la forme, qui devient alors trop... prosaïque, pas assez tarabiscotée, poétique...”. Il propose des canevas lus détaillés, “destinés à servir d’ébauche, de point de départ”.

Treize sonnets seulement sont écrits; ils sont payés dix francs chacun au poète; cinq paraissent dans la “Revue biblio-iconographique” entre le 26 octobre et le 28 décembre 1895. La mort interrompt ce pensum hebdomadaire. “**Désappointement**”, sans doute - avec “**Mort!**” - le dernier poème écrit par Verlaine, paraît dans “la Plume” du 1^{er} février 1896.

Le recueil inachevé ne voit le jour qu’en 1913. Ce luxueux ouvrage, illustré par Richard Ranft, est édité par Henri Floury. Il est précédé d’une brève introduction de Pierre Dauze et de 19 billets de Verlaine, auxquels on a joint un billet écrit par Eugénie Krantz la veille de la mort du poète”.

JACQUES BOREL

La prosa

Opere di fantasia

“Dès 1873, Verlaine écrit à son ami Lepelletier, dans une lettre datée du 16 mai, qu’il “fourmille d’idées, de vues nouvelles, de projets vraiment beaux”. Il est alors à Jéhonville, avant le second voyage à Londres avec Rimbaud, et fait part à son vieux camarade du lycée Bonaparte d’un “système” qu’il entrevoit et auquel, dans ce désir ou cette nostalgie qui se fait jour d’un art “impersonnel”, l’influence du “plus beau d’entre les mauvais anges” et sa volonté de mettre au monde une poésie “objective” ne sont assurément pas étrangères: Verlaine rêve de poèmes sur la “vie des choses”, “d’où l’homme sera complètement banni”, et, avec lui, la confidence d’un moi élégiaque. On sait que cette tentation de l’ “impersonnel” hantera le poète jusqu’à la fin, qu’en 1889 et en 1893 encore, dans les deux préfaces à “**Parallèlement**”, il renouvellera la promesse de donner “peut-être, enfin! de l’impersonnel”. Etrange mobilité d’un être qui rêve d’être un autre et ne peut se déprendre de soi: en avril de la même année 1873, c’est au contraire d’un “grand roman intime” que parle Verlaine, et il le voit tout fait déjà. Un roman? on croit rêver, et cela dans le temps même où le poète vient à peine d’achever les “**Romances sans paroles**”, qu’il envoie à Lepelletier en lui signifiant son intention de dédier le recueil à Rimbaud, “parce que ces vers ont été faits, lui étant là et m’ayant poussé beaucoup à les faire...”. Si l’art de Verlaine, “poussé” sans doute par Rimbaud, s’est jamais aventuré jusqu’à des confins impersonnels, c’est bien justement là, dans le chant grêle et dénoué des “**Ariettes oubliées**” et des “**Paysages belges**” où ce que d’autres poètes appelleront un jour la “rage de l’expression” s’est déjà presque totalement aboli. Mais c’est là aussi, cet étonnant rapprochement de dates, de projets “parallèlement” conçus en fait assez éclater l’évidence, que Verlaine ne peut se tenir. En vers, où le retour au discursif, à la rédaction sentimentale, va bientôt, et pour jamais, l’emporter sur la magie allusive et la secrète modulation. En prose, où c’est l’idée d’un “roman intime” qui aussitôt sollicite Verlaine - mais cela même, il ne l’écrira jamais, empêché, retenu dans la mesure où, écrire vraiment sur soi, c’est se

situer par rapport à soi dans une distance, c'est devenir cet autre seul capable de se saisir, de se voir, de se juger et de se modifier par l'écriture - et où, s'éludant loin de se capter, est-il dupe? il ne recueillera jamais que l'écume la plus accidentelle du vécu. Double entrave, qui pèse lourdement sur l'oeuvre en prose de Verlaine comme elle finira, et très tôt, par avoir raison de son chant: d'une part, l'écrivain ne va pas assez loin, on est tenté de dire: ne descend pas assez cruellement en lui pour mettre au jour une authentique littérature de l'aveu, ce **"Mon coeur mis à nu"** dont, après Poe, rêvait Baudelaire; d'autre part, il ne pourra jamais renoncer non plus à cet affleurement superficiel du vécu, si bien que les oeuvres qui ne se donneront pas expressément pour autobiographiques seront encore une même inlassable et fausse confiance, en faux-aplomb toujours, où, pas plus que l'on ne descendra dans les profondeurs minées de la mémoire, on n'abordera aux plages pures et lavées de l'imaginaire.

On ne l'a pas assez souligné: le désir de faire oeuvre de prosateur est donc, on le voit, fort ancien chez Verlaine et, si le besoin d' **"argents"** l'y contraindra un jour, cette nécessité extérieure n'est pas seule à en rendre compte. Qu'en est-il de ce **"grand roman intime"** mentionné dès avril 1873? Sans doute s'agit-il de ces **"Aventures d'un homme simple"** annoncées en 1874 au verso du faux titre des **"Romances sans paroles"**, comme si l'ouvrage était avancé déjà, presque prêt, et en 1884 encore au verso de la couverture de **"Jadis et Naguère"**. De ce **"roman"** jamais ébauché et resté, comme, aussi bien, tant de projets dramatiques, à l'état de rêverie, on peut douter que, en 1873 et 1874, Verlaine ait eu autre chose que le titre. Dix ans plus tard, c'est le même titre encore, mais, depuis 1882, Verlaine a écrit et publié en revue un nombre toujours croissant de pièces en prose, qui ne sont pas toutes, au demeurant, de caractère **"intime"**, autobiographique, et l'on peut penser que ce titre lointain s'applique alors à ce qui deviendra, en 1886, **"Les Mémoires d'un veuf"**. Mais quoi, un **"homme simple"**, c'est ainsi que Verlaine se veut, se voit peut-être; il tient décidément à ce titre, et lorsque, le 13 janvier 1890, il fera part à l'éditeur Savine de son désir de grossir le recueil des **"Histoires comme ça"** par **"un certain nombre de morceaux de prose"**, c'est à ce titre-fétiche encore qu'il en reviendra pour tenter de conférer à des textes disparates, dont la liste varie, une trompeuse unité. Le recueil, on le sait, ne verra jamais le jour.

Si ancien, on vient de le voir, que soit chez Verlaine le projet d'écrire des oeuvres en prose, ce n'est pourtant qu'en 1882, après la liquidation de la ferme de Juniville et l'échec du **"Voyage en France par un Français"** auprès de la "Revue du Monde catholique" (1881); en 1883 surtout, lorsque, après la mort de Lucien Létinois (7 avril 1883), le poète désarmé et lui-même au bord du dénuement est menacé d'avoir à sa charge les parents de Lucien, déracinés à Ivry depuis la fin de 1882, que l'idée prend corps en lui. Non plus seulement pages autobiographiques ou essais littéraires, mais oeuvres proprement romanesques, il le croit, et plus que **"Les Poètes maudits"**, dont la première série a commencé à paraître en revue en 1883 et sera réunie en plaquette en 1884, susceptibles d'être enfin source d' **"argents"**. Le 9 janvier 1883, Verlaine écrit à Lepelletier: **"Je voudrais bien te voir un jour seul à seul (...) et te parler longuement de projets de volumes de vers ("Poèmes de jadis et de naguère" (...)) et de prose: "Les Mémoires d'un veuf", "Nouvelles" (je pense surtout à Ollendorf pour ces publications)"**. Mais ce sont toujours les **"Aventures d'un homme simple"** qui, nous l'avons dit, seront promises quand, en 1885, et à compte d'auteur encore, paraîtra, chez Vanier, **"Jadis et Naguère"**, daté de 1884.

Et il y a, dans le même temps aussi, la tentation théâtrale. Fort ancienne elle-même, puisque, on se le rappelle, dès 1867, Verlaine avait écrit en collaboration avec Coppée la **"revue"** dialoguée **"Qui veut des merveilles?"** qu'avec Coppée encore il avait songé à écrire une adaptation du **"Roi Lear"**, qu'il avait, en collaboration cette fois avec Lucien Voitti, ébauché **"Vaucochard et Fils 1^{er}"** (vers 1869), fourni à Chabrier pour la partition de **"L'Etoile"** un scénario d'opérette: les paroles de la **"Chanson du Pal"**, vraisemblablement, sont de lui. Puisque **"Les Uns et les autres"**, annoncé au verso du titre des **"Romances sans paroles"**, est daté, sur le manuscrit, de septembre 1871, et que, en 1878, Verlaine a entrepris le livret d'une oeuvre lyrique, **"La Tentation de saint Antoine"**, dont il veut confier la musique à Charles de Sivry.

Mais c'est à un théâtre alimentaire qu'il songe désormais. Et, le succès, c'est de

“**Madame Aubin**”, “drame en prose”, qu’il l’attend. Il paraît certain que “**Madame Aubin**” fut composée après “**Louise Leclercq**” et “**Pierre Duchatelet**”, qu’elle accompagne dans le volume publié en 1886 sous le titre: “**Louise Leclercq**”. Toutefois, dans la lettre à Lepelletier du 16 mai 1873 déjà citée et qui “fourmille” de tant “d’idées, de projets vraiment beaux”, Verlaine assure que déjà il “fait un drame en prose (...), “**Madame Aubin: Un cocu sublime**” pas à la manière de Jacques, le mien est un moderne extrêmement malin et qui rendra des points à tous les aigrefins de ce c... de Dumafisse...”. On peut s’étonner que pendant treize ans il ait trainé ce projet, qu’il se soit acharné à mener à bien une oeuvre si foncièrement étrangère à son génie. Il y rêve pourtant, il renâcle ou il y travaille par accès, en 1885 et 1886 surtout, quand enfin force lui eset bien de tenir ce qu’il n’a cessé, à soi et aux autres, de promettre. En janvier 1885, il écrit à Vanier: “**Madame Aubin** va bien”; le 1^{er} octobre, il en modifie le dessein initial, qui prévoyait deux actes: “Plan définitivement fait de “**Madame Aubin**”, qui n’aura qu’un acte.”. Réduction, remaniement, nouvelle version? Aucun manuscrit primitif n’est là pour l’attester, et l’on est en droit de penser que le projet rêvé dès 1873 n’avait jamais été suivi du moindre commencement d’exécution. Témoin ce passage d’une lettre de 1884 à un correspondant non identifié mais qui est sans doute Edouard Dujardin: “L’ “**Ile**”, les “**Vaincus**”, “**Mme Aubin**” n’ont jamais existé qu’en projet.”. Témoin encore les lettres à Vanier, qui se succèdent. Verlaine écrit, en novembre 1885: “Commencerai la “**femme Aubin**” pour avoir fini fin courant”; et le 6 février 1886: “Je me mets à “**Madame Aubin**” (...) “**Madame Aubin**” sera cette fois sabrée en fort peu de temps.”. Le 20 février, le 1^{er} mars, la pièce reste promise. Elle paraîtra en octobre 1886, moins d’un mois sans doute *avant* (et non après) “**Les Mémoires d’un veuf**”, prêts les premiers mais qui semblent bien n’être sortis qu’en novembre, dans le même volume que “**Louise Leclercq**”, “**Le Poteau**” - conte fantastique déjà publié dans “Le Hanneton” d’Eugène Vermersch en septembre 1867 - et “**Pierre Duchatelet**”. “Le Décadent” en donnera un long fragment dans sa livraison du 2 octobre. Dans le traité passé entre Vanier et le poète pour “**Louise Leclercq**”, et qui porte la date du 4 mars 1886, on relève la clause suivante: “Si “**Madame Aubin**” venait à être jouée à l’Odéon, ou ailleurs, M. Verlaine céderait à M. Vanier le droit exclusif d’imprimer et publier à part cette pièce en brochure et d’en tirer le nombre d’exemplaires qu’il lui plairait, moyennant cent francs de droits d’auteur.”. L’oeuvre ne fut jouée pour la première fois qu’en octobre 1894, au soirées du café Procope. Même alors, elle ne parut pas en brochure, comme il en était allé, en 1891, pour “**Les Uns et les autres**”, lorsque cette “fête galante dialoguée” avait enfin été représentée par les soins du Théâtre d’art au Théâtre du Vaudeville (21 mai 1891).

Pas plus que la forme romanesque, à aucun moment le génie verlainien ne saura emplir la forme dramatique. Si Verlaine n’aura pas moins que Baudelaire la hantise du théâtre, pas davantage elle ne repondra chez lui à une nécessité intérieure. C’est la gloire, l’argent qu’il rêvera, lui aussi, de conquérir par là. Rêverie, en effet, plutôt même qu’espérance. Et “**Les Uns et les autres**”, “**Madame Aubin**”, où rien ne survit plus de la grâce qui animait du moins une saynète toute proche encore des “**Fêtes galantes**”, restent les seules tentatives menées à terme. Longue à mourir, pourtant, la rêverie, dont nul échec n’aura raison. Mais jamais non plus l’incitation n’aura assez de force pour donner naissance à autre chose qu’à des desseins en l’air, à des ébauches avortés aussitôt qu’entreprises. Ainsi des “**Danaïdes**”, tragedie en prose dont nous n’avons rien, que le titre; ainsi de ces “dramas en cinq actes et en vers” dont le poète parle le 5 février 1883 à un correspondant: “**Charles le Sage, Vive le Roy!**” dont un fragment nous est parvenu et où déjà Verlaine imagine Sarah Bernhardt dans le rôle de Louis XVII au Temple.

Au contraire de “**Madame Aubin**”, “**Louise Leclercq**” et “**Pierre Duchatelet**” ne semblent pas avoir été précédés d’une si longue, une si vide attente, et leur genèse, mal connue, ne s’accompagne pas, dans la correspondance, d’une même litanie. Ce ne peut être à aucune des deux nouvelles que Verlaine fait allusion dans une lettre à Charles Morice datée du 11 mai (1885), quand il écrit: “**Idée très nette d’un roman très chaud, très vif et très poétique. Plan de “Madame Aubin” arrêté**”, mais à un nouveau château en Espagne. A “**Louise Leclercq**”, commencée dès 1883 en effet, le poète travaille sans doute encore en 1885, à l’hôtel du Midi, Cour Saint François, où il s’est

installé le 13 juin ou un peu plus tôt; à la fin de novembre, il envoie à Vanier, avec deux **“Mémoires d’un veuf”**, **“la 30e page de cette donzelle”**. Le 10 décembre, si cette lettre à Vanier est exactement datée, l’idée, due à Vanier, de détacher **“Louise Leclercq”** des **“Mémoires d’un veuf”**, dont elle devait primitivement faire partie, apparaît pour la première fois: **“On me dit (Morice) que vous voudriez détacher “Louise Leclercq” des “Mémoires d’un veuf” pour en faire, avec additions, un volume autre. Il est évident que cette toute petite nouvelle n’a rien de commun avec le titre: “Mémoires d’un veuf”. Mais “Madame Aubin”, elle aussi, aurait-elle alors un lieu commun avec les “Mémoires d’un veuf” proprement dits? Et “Le Poteau”?** J’admets que **“Pierre Duchatelet”** et le **“Scénario de pantomime”** puissent avec beaucoup de bonne volonté continuer ou commenter le titre et les choses proprement dites du titre. Nous voici donc réduits à ceci: **“Mémoires d’un veuf”** proprement dits, **“Pierre Duchatelet”**, **“Scénario”**, etc. Mince volume (...). Alors, **un** volume de nouvelles: **“Louise Leclercq”**, **“Le Poiteau”** et autres (à faire), quand? **Un** volume: **“Mémoires d’un veuf”**, **“Scénario”**, etc., re-quand?”

La genèse de **“Louise Leclercq”** et celle des **“Mémoires d’un veuf”** sont, on le voit, à la fois vaguement et intimement imbriquées, et les deux nouvelles, **“Louise Leclercq”** et **“Pierre Duchatelet”**, sont bien exactement contemporains des **“poèmes en prose”** de 1883 que Verlaine réunira dans les **“Mémoires d’un veuf”**. En témoigne irrécusablement une lettre à Charles Morice, écrite de Coulommès le 25 décembre 1883, et qui permet de préciser que, si **“Louise Leclercq”** est en chantier mais non achevée encore, **“Pierre Duchatelet”**, lui, est bel et bien écrit à cette date: **“D’abord achever (ça c’est une dette sérieuse) le long poème, “Mon fils est mort”, pour “Amour”, puis mettre dernière main à “Louise Leclercq” (sic). Sous très peu recevrez “Pierre Duchatelet” très vaguement corrigé (...). Enfin ces “mé-moi-res d’un veuf”, carrément intitulés ainsi.”** Et, le 30 décembre: **“Vous recevrez ce Pierre-là (...) demain ou après.”** D’autre part, si **“Louise Leclercq”** traîne davantage (**“Je me remets au travail. “Louise Leclercq” (sic) bientôt”**, écrit Verlaine à Charles Morice le 21 janvier 1884), une lettre au même correspondant du 16 septembre 1884 s’inquiète du sort de **“Pierre Duchatelet”**, d’ores et déjà, d’évidence, envoyé à Morice: **“Et cette revue ou “Vie populaire” et ce “Pierre Duchatelet”-là?”**

Menés sans joie, mais non pourtant sans volonté ni courage, les travaux forcés littéraires ont commencé, qui ne prendront fin qu’avec la vie. Dans le même temps, en 1885, en 1886, **“Parallèlement”** prend forme, de nouveaux **“Mémoires d’un veuf”** voient le jour, les premières biographies des **“Hommes d’aujourd’hui”** sont rédigées. Le miracle du chant, malgré les sursauts bientôt retombés de **“Parallèlement”**, achève dès lors de vaciller et de s’éteindre. Et c’est contre le dénuement et la misère certes que travaille Verlaine: c’est aussi contre son propre courant. Sans doute, le 29 août 1887 - il est en convalescence à Saint Maurice - comme s’il tentait de se convaincre lui-même, et les autres avec lui, écrira-t-il à Charles Morice, qui songe, pour le **“Salut public”**, à l’article qui, l’année suivante, deviendra le **“Verlaine, l’homme et l’oeuvre”**, paru chez Vanier: **“Il me semble que (...) “Louise Leclercq”, “Pierre Duchatelet”, “Le Poteau”, “Motif de pantomime” et “Scénario pour ballet” forment dans l’ensemble de ce que j’ai écrit un groupe assez important de choses à personnages pour être mentionné et apprécié”; dans la même lettre il avoue: “Le roman me pue étrangement.”**

“Louise Leclercq” - dont **“Le Décadent”** publie le 25 septembre 1886 l’extrait le plus significatif: **“La Fugue”**, - **“Pierre Duchatelet”** en témoignent assez. Ces nouvelles, il est vrai, éclairent tout un secret mécanisme dans l’âme à la dérive du poète, et leur caractère autobiographique éclate, notamment dans la seconde, à chaque instant. On voit bien tout ce que Verlaine peut jeter de soi dans cette Louise Leclercq comme lui habitée par l’instinct ou la folie de la fuite; et, gestes sans apparente motivation, attirance irréprouvable de l’échec et de la mort, le mouvement de **“Pierre Duchatelet”** est celui-là même de Verlaine pendant le siège de Paris, en 1870-1871. Ici, aucun souci de transposition ne masque ni n’altère plus des événements reconnaissables: démarche envisagée près du médecin qui libèrera **“Pierre”** de ses obligations militaires; dans le même instant engagement soudain, irraisonné, dans un bataillon de marche; et jusqu’à cet élan vertigineux d’un Gaspard Hauser sans illusion et sans courage vers une mort qui n’est pas même vue comme une délivrance ou comme

une fin, et dont on ne peut douter que la noire tentation n'ait été aussi, au moins par spasmes, celle du poète.

L'a-t-on assez remarqué? pas une seule fois, dans toute son oeuvre poétique, on ne trouve chez Verlaine le profond mouvement, **“charité”** ou **“prostitution”**, qui fait que Baudelaire s'identifie tour à tour au cygne, à Andromaque, aux vaincus, aux captifs, au saltimbanque, aux petites vieilles, à Mlle Bistouri, qu'il lit en eux son destin multiplié, réfléchit le leur, respandit tour à tour ou simultanément des vertus et des vices qu'il épouse; le vrai lieu de la poésie verlainienne, dans ses pointes les plus mystérieuses et ses plus troublantes réussites, c'est l'**absence**. Plus rien du rêveur que ce soupir murmuré, que ce battement d'ailes, sur des confins exténués, d'un être déjà **“en allé”** et comme bu, dissous, aspiré. Quitté ce **“vrai lieu”**, auquel de plus en plus exceptionnellement, après les **“Romances sans paroles”**, il accédera - dans **“Kaléidoscope”**, dans quelques pièces de **“Sagesse”**, - et comme si mémoire était alors totalement perdue de l'événement poétique, il n'y a plus que ce double hébété, obstiné à confondre accident et événement, captif de tout ce qu'il a vécu et dévidant jusqu'à la fin un même et inlassable filet d'anecdotes où rien n'affleure de la face de l'être vouée au chant. C'est de ce **moi**, de ce faux **moi**, est-on tenté de dire, enlisé dans la glu banale d'une vie à peine plus dévorée, plus scandaleuse que la plupart, que Verlaine ne peut se détacher. Or, s'il est vrai que c'est de soi que le romancier tire les figures et les habitants d'un univers qui jamais non plus n'est le calque ni l'exacte réplique de l'univers **“réel”**, s'il est vrai, même, qu'il les construit à partir des éléments de sa propre vie, ces figures, ces habitants, en sortant de lui, deviennent autres, et c'est de ses hantises, de ses fantasmes, de sa plus obscure rêverie qu'il les nourrit, bien plutôt que de cette part accidentelle du vécu que Verlaine ne sait quitter. Hantise du blême, du fade, du blafard, de l'évanescence, clair de lune spectral, voix éteinte ou **“en allée”**, noces fantomatiques aux confins de l'absence et de la mort, **“choses qui chantent dans la tête”** ou à même le courant dérivant du sang **“alors que la mémoire est absente”**, tout ce halètement singulier et vertigineux de l'être, c'est en poésie que Verlaine l'expire et s'en délivre, non dans la narration avouée ou mal déguisée du vécu qu'il réserve à la prose et où, ainsi, l'on n'assiste jamais à la naissance ni du Même, ni de l'Autre. Impuissant à s'agrandir aux dimensions des autres, le paradoxe est aussi que Verlaine n'est jamais moins soi que quand il parle, précisément, de soi. Qu'il se dise, qu'il se raconte ou se rêve, à nu ou, comme dans **“La Nouvelle Héloïse”**, par le biais de la fable, Jean-Jacques est là: non Verlaine. Pas plus que les **“Confessions”** de 1895, **“Louise Leclercq”**, **“Pierre Duchatelet”** ne sont la mise à nu d'un être dédoublé par une lucidité dévorante; ils n'accèdent pas davantage à l'existence plus grande de créatures échappées à leur créateur et qui, gorgées de lui, l'ignorent ou se retournent contre lui. Aussi, sur le double plan de la réalité romanesque et de l'écriture, l'échec est ici absolu, et cette tardive carrière - la gloire enfin venue - qui s'ouvre devant le Pauvre Lelian, n'est pas, si l'on y songe, un adieu moins radical que le silence de Rimbaud.

De même que Verlaine a inséré dans **“Louise Leclercq”** un texte fort ancien comme **“Le Poteau”**, qui remonte à 1867, de même il joindra aux **“Mémoires d'un veuf”** des proses publiées en revue sitôt après les **“Poèmes saturniens”** et contemporaines des **“Fêtes galantes”**, dont les premiers poèmes avaient paru dans “La Gazette rimée” dès le 20 février 1867, d'autres dans “L'Artiste” en juillet 1868 et en mars 1869: **“Corbillard”** fut donné dans “Le Hanneçon” d'Eugène Vermersch le 8 août 1867, **“Mal'aria”** le 15 août dans le même journal, **“Nevermore”**, qui deviendra **“A la campagne”**, dans la “Revue des lettres et des Arts”, dont le rédacteur en chef était Villers de L'Isle-Adam, le 16 février 1868, **“Fleurs artificiels”**, sous le titre significatif de **“Poèmes en prose”**, et **“Par la croisée”**, dans “La Parodie” en janvier 1870.

Humour triste ou macabre, mélancolie avouée ou secrète, ironie girnçante ou masquée appliquée au défaut des choses ou des êtres, réalisme appris dans Mérat et dans Coppée, dans Champfleury, les Goncourt et dans Flaubert même, une même veine, lisible en filigrane dans les **“Fêtes galantes”** sous la buée de la rêverie qui l'entraîne et la dissout, qui la farde, qui la descelle, se laisse ici clairement reconnaître. Et sans doute dès ce moment la prose retient-elle mal ce tremblement ou cette inquiète respiration de l'être que l'on n'entend chez Verlaine que dans le chant: c'est bien pourtant la même

face livide, ici et là, qui tente d'affleurer, qui, près de vingt ans plus tard, dans des textes de 1883, de 1886, dans **"Nuit noire"**, dans **"Quelques-uns de mes rêves"**, viendra comme trouer, lézarder le monde des apparences; la même rêverie effarée qui anime le livide tournoiement des **"Fêtes galantes"**, qui voue les masques plâtrés par un clair de lune spectral à la dissolution et à l'absence, heurte, dans la part la plus singulière des **"Mémoires d'un veuf"**, de mêmes thèmes, de mêmes images quasi obsessionnelles que les **"Confessions"** de 1895 reconnaîtront, auxquels elles croiront peut-être pouvoir assigner une origine dans de lointains souvenirs de la petite enfance: apparitions noires et grises, fantômes, traînées blafardes ou laiteuses, et qui nous trahissent une même fascination, effroi et attirance intimement conjuguées, pour ce même visage absent-présent au coeur déjà de tant de poèmes de jeunesse et que l'aigre madrigal de **"Fadaïses"**, dès 1861, courtoisait ouvertement.

Là, dans ces quelques textes composés dans le même temps que les **"Fêtes galantes"**, et qui ont comme leur réplique critique dans l'article sur les **"Intimités"** de Coppée paru dans "Le Hanneton" du 16 avril 1868, est bien, sinon la source, du moins la cellule, le noyau initial des futurs **"Mémoires d'un veuf"**. Longtemps pourtant Verlaine laissera sans suite, comme oubliés, ces premiers morceaux dont le titre même de 1870: **"Poèmes en prose"**, avouait assez le dessein. Et sans doute y a-t-il dans les **"Mémoires d'un veuf"** textes antérieurs à 1882: **"Quelques-uns de mes rêves"**, l'une des rares pièces datées du recueil, porte la date: **"Mons, le 5 février 74"** et serait ainsi contemporain de **"Cellulairement"**, des premiers poèmes de **"Sagesse"** et des **"récits diaboliques"** réunis à **"Jadis et Naguère"** dix ans plus tard, en 1884; **"Du Parnasse contemporain"** est tiré du **"Vo voyage en France par un Français"** et doit avoir été écrit en 1880; ce n'est cependant qu'en 1882 et, on peut le croire, sans lui-même encore faire le lien avec les proses anciennes du "Hanneton" et de "La Parodie", que Verlaine se remet à écrire avec quelque continuité des textes en prose dont le caractère voisin ne dut pas tarder à le frapper. Hasard et besoin en décidèrent. A la fin de 1882, en effet, le poète, qui venait d'entrer par la porte étroite dans le journalisme en publiant dans "Le Courier des Ardennes" la série d'articles restés longtemps ignorés et intitulés **"Nos Ardennes"**, - le premier parut le 5 octobre 1882, - fut introduit au "Réveil" par son ami Lepelletier. Sous la rubrique "Paris-Vivant", créée ou inaugurée par Lepelletier lui-même, il y donna quatre essais en prose, tantôt signés **"Jean-qui-rit"**, tantôt **"Jean-qui-pleure"**: **"Chez l'avoué"**, qui deviendra **"Formes"**, le 9 décembre 1882; **"Auteuil"**, le 31 décembre; **"Bons bourgeois"**, le 13 janvier 1883; **"Pauvres"**, qui changera également de titre pour devenir **"Nuit noire"** en 1886, le 2 février 1883. L'idée des **"Mémoires d'un veuf"** naît ou prend corps avec ces chroniques, et le titre même de l'ouvrage apparaît pour la première fois dans une lettre à Lepelletier vraisemblablement écrite en décembre 1882: **"Je t'apporterai bientôt quelques petits extraits des 'Mémoires d'un veuf', quelque chose de parisien et d'en dehors du sujet proprement dit, pour 'Paris-Vivant'..."**. Le sujet, auquel, malgré l'invasion grandissante des éléments autobiographiques, le recueil en effet ne se tient pas plus qu'à son titre, sans doute, suivi ou discontinu, et là encore, dirait-on, c'est le hasard qui en décide, devait-il être à l'origine ce récit **"intime"** qui hantait Verlaine dès 1873, lorsqu'il rêvait d'écrire les **"Aventures d'un homme simple"**. Contaminé, dévié, emporté.

La collaboration du poète au "Réveil" n'a pas de suite. Mais, de 1883 à 1886, Verlaine publie sans cesse de nouveaux **"poèmes en prose"** dans diverses revues. **"Ma fille"**, **"Le Cheval de retour"**, **"Nuit blanche"** paraissent dans "Lutèce" respectivement les 20-27 avril, 11-18 mai et 10-17 août 1883; **"Gaspard Hauser"** (**"Pantomime-ballet"**), qui deviendra **"Scénario pour ballet"**, dans "Le Chat Noir" des 3, 10, 17 et 24 novembre de la même année. C'est dans "Lutèce" encore que paraissent: **"Café de lettres"**, non recueilli dans l'édition de 1886 (20-27 juillet 1884), **"La Morte"** (18-25 janvier 1885), **"A la mémoire de mon Lucien Viotti"**, plus discrètement intitulé dans le recueil **"A la mémoire de mon ami***"** (1^{er}-8 février 1885), **"Sales blagues"**: **"Mon testament"**, **"Un héros"** (28 juin-5 juillet 1885), **"Croquis"**, **"Panthéonades"** (23-30 août), **"L'Autre' un peu"** (25 octobre-1^{er} novembre), **"Ultima ratio"**, négligé par l'édition de 1886 (15-22 novembre), **"Lui-toujours - et assez!"** (22-29 novembre 1885). "La Revue indépendante" donne, en novembre 1884, **"Notes de nuit en chemin de fer"**, qui, déjà peut-être en prévision d'une nouvelle

série, sera, en 1886, également écarté du volume; en décembre 1884, sous le titre **“A propos de M. Catulle Mendès”**, le chapitre ou fragment de chapitre provenant du **“Voyage en France par un Français”** et qui, en 1886, deviendra **“Du Parnasse contemporain”**; en janvier 1885, **“Une pendule”**, que l’édition de 1886 ne retiendra pas; en avril de la même année, **“Mon hameau”** (**“Palinodie ou Mon hameau”** en 1886). “La Vogue” redonne **“Nuit noire”** et **“Nuit blanche”** en octobre-novembre 1886, dans le même temps que paraît l’ouvrage. Toutefois, “Le Décadent” publie **“Quelques-uns de mes rêves”** sous le titre **“Un de mes rêves”**, le 20 novembre encore, et redonne **“Auteuil”** (6 novembre) et **“Par la croisée”** (27 novembre 1886). Les **“Mémoires d’un veuf”**, on le voit, ont été assez rapidement écrits, et, pour l’essentiel, composés entre la fin de l’année 1882 et la fin de 1885. Dès le 6 février 1886, Verlaine écrit à Vanier: **“Les Mémoires”** sont **achevés... venez les chercher** et le contrat entre le poète et l’éditeur est signé le 16. L’oeuvre fut mise en vente à peu près en même temps que **“Louise Leclercq”** qui, on l’a vu, en décembre 1885 encore, devait en faire partie: en novembre 1886 toutefois plutôt qu’en octobre selon Montel et Bouillane de Lacoste, date qui semble confirmée par une lettre de Verlaine à Lepelletier du 13 décembre: **“Heureux que tu aimes mes “Mémoires”...”**.

Le volume cependant ne contenait pas toute la matière que le poète s’était d’abord proposé d’y introduire et nous avons vu que Verlaine avait finalement écarté plusieurs pièces publiées en revue. Ecarté ou, dès ce moment, réservé. Dès 1887 en effet, le **“veuf”** envisage de faire paraître un second tome de **“Mémoires”**. Cette suite, on le sait, ne verra jamais le jour. **“Suite”** ou **“édition augmentée”**, le texte que nous offrons sous le titre **“Supplément aux mémoires d’un veuf”** tient compte des intentions expressément manifestées par Verlaine et rassemble les textes qui, destinés aux **“Mémoires d’un veuf”**, ne figurent pas dans l’originale de 1886, soit parce que l’auteur, les réservant pour une suite éventuelle, les en avait retirés, soit parce que, comme **“Le Bon Larron”**, publié dans “Le Chat Noir” du 2 février 1889, ils lui sont postérieurs, mais n’en devaient pas moins, comme le précise l’autographe, faire partie du second volume prévu.

On trouvera donc dans la présente édition, en supplément aux **“Mémoires d’un veuf”**, une prose classée, dans l’édition Messein, au tome II des **“Oeuvres posthumes”** et précédée de l’indication: **“Mémoires d’un veuf”** (**“feuillets retrouvés”**): **“manque de formes”**. Cette indication figure sur un manuscrit de la collection Raoul Simonson, qui précise: **“Mémoires d’un veuf”** (**“2^e série”**). On y trouvera également **“Café de lettres”**, qui, dans l’originale, devait venir immédiatement après **“Mal’aria”**, comme l’atteste une table des matières conservée à la bibliothèque Jacques Doucet. On y lira de même **“Une pendule”** et **“Ultima ratio”**, dont l’autographe porte bien, comme la préoriginale, la mention **“Mémoires d’un veuf”**. Il ne convenait pas moins de rendre aux **“Mémoires d’un veuf”** la pièce **“Les Sots”**, égarée au tome II des **“Oeuvres posthumes”**, mais que Verlaine avait remise à Arsène Houssaye **“pour être publié (e) avec deux pièces de “Mémoires d’un veuf”, “Jeux d’enfants” et “Corbillard”, dans “L’Artiste”, sous le titre “Spectres et fantoches”**“, comme l’indique une note de l’édition Messein. N’appartiennent pas moins aux **“Mémoires d’un veuf”** les **“Notes de nuit jetées en chemin de fer”** parues dans “La Revue indépendante” en novembre 1884 et publiées par Ernest Delahaye, avec la mention **“Mémoires d’un veuf”**, dans ses **“Documents relatifs à Paul Verlaine”**, ni, le sous-titre l’atteste, **“Projets et plans sur la comète”**, **“Le Bon Larron”** enfin. Ainsi, ce sont ces **“Mémoires d’un veuf”** complets prévus par Verlaine et qu’il ne put voir paraître, que **“Supplément”** permettra de lire ici.

“Les Mémoires d’un veuf”, le titre choisit dit assez l’intention autobiographique. On voit que Verlaine n’a pas attendu le remariage de Mathilde, qui eut lieu le 30 octobre 1886, dans le temps même, précisément, où paraissait l’ouvrage, pour se considérer, par un pathétique paradoxe qui n’en traduit pas moins une étrange fidélité, à soi, à l’autre, comme **“veuf”**. **“C’est moi le quitté”**, disait déjà la lettre du 4 octobre 1872 à Victor Hugo. Parti, en effet, mais non détaché. Détaché, il ne le sera jamais. Et il lui a suffi, pour se sentir rejeté, abandonné, **“veuf”**, de n’être pas aussitôt pardonné et repris; il a suffi, même, que sa supplication ne fût pas entendue et qu’il n’ait pas été par Mathilde délivré, exorcisé de soi. Le veuf, lui aussi, l’inconsolable, c’est cela qu’il se croit, qu’il se sent ou qu’il se veut. Un des beaux poèmes d’ **“Amour”**: **“Un veuf parle”**, est daté

de 1878. La litanie ne finira plus. Mais, veuf, ce n'est pas de Mathilde seulement qu'il l'est: c'est de tout ce qu'il a connu et aimé, et dont pas davantage, jusqu'à la fin, il ne saura se déprendre: il l'est de Lucien Létinois, il l'est de Lucien Viotti, l'ami ou l'amant de sa jeunesse, il l'est de soi-même peut-être et de sa propre vie.

On voit par où les **"Mémoires d'un veuf"** échouent à renouer avec les **"poèmes en prose"** de l'époque des **"Fêtes galantes"**, qui en sont pourtant l'irréfutable germe, même dans les pièces qui tenteront d'en ressaisir la lointaine inspiration. Non pas la part du rêve, sauf par places, mais les éléments autobiographiques à fleur d'âme ou à fleur de terre, la confiance sentimentale et jusqu'au cortège des rancunes, des griefs sordides, prennent presque partout le dessus. On reconnaît, caricaturés, les beaux-parents Mauté, leur avoué, l'ancienne **"petite fille"**, l'identifiable **"Café de lettres"** et, sans cesse, qui affleure ou s'avoue, à peine plus transposé que dans certaines lettres, dans certains poèmes (ou **"invectives"**) d'après **"Sagesse"**, l'inlassable ressassement de **"cette jalousie injuste qui fit tout le mal"**. Ainsi, entre 1882 et 1886, l'invasion de l'accidentel ou du **"vécu"**, la contamination des thèmes anciens, la recherche du pittoresque et l'intrusion toujours plus accusée du réalisme, gauchissent profondément le dessein implicite de 1867-1870, qui sans doute était bien de donner une réplique verlainienne aux **"Petits poèmes en prose"** de Baudelaire: le titre collectif choisi en 1870 pour les trois pièces qui deviendront, en 1886, **"Les Fleurs artificielles"**, n'était pas, on peut le croire, choisi en vain. Et il est vrai que, à partir de 1882, le modèle baudelairien, si sensiblement présent dans les pièces antérieures, est de plus en plus abandonné ou altéré: sous la dislocation de la syntaxe, l'entrecroisement des digressions ou des incidentes, l'invasion de la langue parlée ou de l'argot, à partir de quoi Verlaine ne parvient pas à se forger un instrument authentique, l'intention primitive n'en reste pas moins lisible encore. Nulle part peut-être plus saisissable que dans l'inspiration parisienne de certaines pièces. Mais jamais aussi le gauchissement, le décalage n'apparaissent plus clairement. Car jamais Paris, évoqué dans certains de ses quartiers, de ses petits métiers, dans sa faune singulière ou pittoresque, ne devient pour Verlaine comme il l'est pour Baudelaire le miroir ou le reflet d'un être, ne lui découvre l'image multipliée et déchirante d'un destin; et c'est à un Baudelaire revu par Coppée, parfois, que l'on songe.

"Adorable panorama de Sèvres ou de Saint Cloud", aperçu à travers les piliers du viaduc d'Auteuil, jeunes gens équivoques - le Verlaine de **"Gosses"** n'est pas loin, - filles en cravates et en **"tournures"**, beuglements des **"cafés-concerts gais et tristes, plutôt gais"**, chemin de fer de ceinture, confins des faubourgs, on reconnaît ici cette veine réaliste, à la fois pittoresque et grinçante, émotion et raillerie, vers laquelle s'orientait dès 1867 tout un côté du poète attentif à l'art des **"Intimités"** - que l'on songe à cette **"délicate affectation de laisser-aller élégiaque, que raille par instants une légère note d'ironie triste"** à quoi Verlaine s'était montré si sensible dans son article sur Coppée du 16 avril 1868, - à l'art de Champfleury, des Goncourt, et que les **"Fêtes galantes"** transposaient, sans jamais pourtant la laisser tout à fait oublier, sous le masque, le fard, les **"molles ombres bleues"** d'un paysage insaisissable.

Ainsi y a-t-il chez Verlaine comme deux versants de ce réalisme dont, méditant, et très tôt, l'art des Goncourt, de Champfleury, de Flaubert, celui d'autre part de Coppée et de Mérat, il a, par accès, mais avec une obstination cependant dont **"Les Mémoires d'un veuf"** ne sont pas seuls à témoigner, songé à nourrir son oeuvre propre, romans rêvés ou ébauchés, nouvelles, **"poèmes en prose"**, ces vers mêmes dont **"Jadis et Naguère"** ne recueilleront qu'une partie et dont les **"vieux Coppées"** ne sont que le parodique envers. Ce second versant (ou cette dégradation), ce réalisme plus appuyé, volontiers ou inconsciemment prudhommesque, sont visibles dans les **"Mémoires d'un veuf"**. **"Chez l'avoué"**, **"Bons bourgeois"** ne sont plus sauvés ainsi par cette ambiguïté justement qui, dans certains poèmes des années 1867-1870, dans **"Auteuil"** encore, naissait de la fissure entre l'attention portée au détail familial, précis, pittoresque, et la secrète ironie qui s'en détachait ou, tendrement, le raillait.

Péril présent dès le début, pourtant, chez Verlaine: réalisme ou nostalgie paradoxale du réalisme, on le surprend jusque dans **"La Bonne Chanson"**, dans ces poèmes tardifs de **"Sagesse"** qui cherchent, dans les gestes de **"la vie humble aux travaux ennuyeux et faciles"**, entre l'être et les choses, avec le monde, un accord menacé par le flux de la rêverie et sa mortelle fascination. Cet accord, **"Les Mémoires d'un veuf"** eux aussi

le manquent; mais, eux aussi, ils témoignent de la persistance, en Verlaine, d'un conflit essentiel, dans la mesure où leur absence d'unité ne tient pas moins à la juxtaposition d'un réalisme (ou d'un "pittoresque") au ras des choses et de complaisants retours sur soi, qu'à l'intrusion proprement verlainienne, ici et là, d'une rêverie obstinément déportée vers la mort et que le plâtre réaliste comme, ailleurs - dans "Sagesse", dans "Bonheur", - le carcan du conceptuel, était peut-être destiné à endiguer.

Cette terreur de Verlaine de se noyer en eau profonde, cette instinctive défiance, perceptible dès le début, de la part hantée et vertigineuse de son être, ne rendent pas moins compte sans doute de ce mouvement de fuite que l'on constate également dans sa vie et dans son art. C'est à cette fuite à la surface du vécu, dans les "Mémoires d'un veuf", que l'on assiste, et à cette dégradation, à cette déperdition qu'elle entraîne sur le plan de l'art. Comme, à la même époque, il en va du vers, la prose, particulièrement dans les pièces les plus tardives, traîne, titube et s'aveulit. Dans un curieux article publié dans "L'Art moderne" dès le 14 novembre 1886 ("*Livres nouveaux de Paul Verlaine*"), et qui reste l'une des rares études pénétrantes sur un livre mal compris par la critique et bientôt négligé, Verhaeren, tout en en percevant, semble-t-il bien, le faux aplomb, ne s'en montre pas moins sensible à cette "sorte de flânerie... des yeux, des rêves, des pas": "On s'attend", écrit-il, "à une autobiographie nette et menée sincèrement tout au long des chapitres. Ceux qui aiment Verlaine, autant homme qu'artiste supérieur, se laissent charmer par l'étiquette. Erreur. Certes, les souvenirs narrés sont souvenirs personnels, mais ils sont d'une intimité lointaine, peu profonde et comme extérieure. Le volume est une sorte de flânerie à travers une vie, flânerie des yeux, des rêves, des pas - l'âme et le cœur, que rarement ils se confessent et s'analysent!". Il n'est pas, on peut le croire, jusqu'à la secrète filiation du réalisme à l'art des "Fêtes galantes" que Verhaeren n'ait entrevue, quand il écrit: "Personne n'a su mieux adapter les mots et leur sons, et leur couleur et leurs lointains aux pierroteries et aux arlequinades et aux fêtes galantes" et quand, à propos de "Nuit noire", il note à la fois la parenté et la distance avec Coppée dans le traitement d'un même "sujet petit épicien".

L'idée des "Histoires comme ça" remonte à 1886, l'année même des "Mémoires d'un veuf", sans qu'il y ait toutefois, entre les deux oeuvres, de lien direct; et si l'autobiographie se fait jour encore dans les "Histoires comme ça" - c'est bien un épisode de la vie de Verlaine qui, à peine transposé, inspire "Deux mots d'une fille", - celles-ci ne s'en donnent pas moins pour une oeuvre d'imagination. Le 15 septembre 1888, quelques mois après la parution d' "Amour", le poète, déjà lié par contrat avec Vanier, cédait à un autre éditeur, Albert Savine, le droit exclusif de publier "Bonheur" et "Histoires comme ça". On suit, dans la correspondance, les ruses naïves de Verlaine, ses bouderies et ses palinodies matoises, ce côté désarmé en lui qui coexiste, sans cesse, avec une âpreté quasi paysanne, les "froids" et les accommodements avec Vanier, qui finit, à la fin de 1890 ou au début de 1891, par racheter à Savine les droits de "Bonheur". Quant aux "Histoires comme ça", elles ne seront jamais achevées et ne paraîtront que dans les "Oeuvres posthumes" de 1903, fort incomplètes, on le sait, et qui ne comprenaient alors qu'un seul volume.

Les sept nouvelles groupées sous ce titre étaient prêtes cependant dès 1889. C'est l'année où l'amitié pour le jeune peintre F.A. Cazals, déjà fort exaltée en 1888, va, notamment pendant le séjour de Verlaine à Aix-les-Bains, que jalonnent tant de lettres (21 août-14 septembre 1889), commencer à se teinter de mysticisme. Le poète, qui déjà en août 1888 songeait à dédier "Bonheur" à Cazals, rêve alors d'associer l'ami à la composition des "Histoires comme ça". Projet sans suite, comme aussi celui d'écrire, en collaboration avec Cazals, des "Contes tout ainsi", qui tantôt semblent se confondre avec les "Histoires comme ça", tantôt les prolonger, tantôt encore devoir former un recueil indépendant. Les "Histoires comme ça" elles-mêmes seront bientôt délaissées, et Verlaine, entre 1890 et 1896, n'y reviendra pas. Et sans doute attendait-il de la collaboration éventuelle avec Cazals l'incitation qu'il ne trouvait plus en lui-même: des nouvelles entreprises peu après "Les Mémoires d'un veuf", on peut croire que son peu de goût pour la fiction ("le roman me pue étrangement") ne la pas moins détourné que la composition, dans le même temps, des seconds "Poètes maudits", des "Hommes d'aujourd'hui", d' "Amour", de "Parallèlement", puis de "Bonheur". Après les "Histoires comme ça", Verlaine n'écrira plus aucune

oeuvre d' **"imagination"**. L'anecdote vécue, qui va commencer, ou s'avouer ouvertement, en 1891 avec **"Mes hôpitaux"**, ne cessera plus de fournir seule un inlassable prétexte aux oeuvres en prose. Mais déjà, c'est l'anecdote, l'immédiateté du vécu qui, dans le temps même des **"Histoires comme ça"**, nourrissent la série tout entière des **"Gosses"**, dont deux morceaux sont présentés dès 1889, non pas même comme leur suite, mais comme des extraits des **"Histoires comme ça"**: souvenirs, on est tenté d'écrire: pas encore, ébauches seulement de souvenirs, et qui n'ont pas eu le temps de le devenir, faute de s'être ancrés assez loin dans la mémoire pour pouvoir en remonter repétris ou à demi envasés par elle.

Cinq **"histoires"** sur sept avaient paru en revue entre 1888 et 1890. Ce sont, dans l'ordre de publication: **"Conte de fées"** ("La Revue indépendante", mars 1888, puis "La Vie populaire", 8 mai 1891); **"Rampo"**, sous le titre: **"Charles Hueson"** ("La Revue indépendante", décembre 1888); **"La Main du major Müller"** ("Le Figaro", "Supplément littéraire", 7 septembre 1889, puis "La Vie populaire", 6 juillet 1890); **"Histoire d'un regard"** ("Art et critique", 24 mai 1890); **"Extrêmes-onctions"** ("Le Chat Noir", 14 juin 1890). Les deux autres **"contes"**, **"L'Abbé Anne"** et **"Deux mots d'une fille"**, - dont la source **"réelle"** n'est pas douteuse, et qui semble bien calqué au plus près sur la liaison du poète avec Marie Gambier, la princesse Roukhine de **"Parallèlement"**, prostituée qui, sitôt après la mort de Mme Verlaine mère, avait, de février à la fin du mois de mai 1886, cour Saint François, ramené un instant Verlaine **"au vrai"**, - ne sont en revanche signalés par aucun bibliographe comme ayant été publiés avant les **"Oeuvres posthumes"** de 1903.

Le 13 janvier 1890, Verlaine faisait encore part à Savine de son désir de grossir le recueil des **"Histoires comme ça"** par **"un certain nombre de morceaux de prose"** tout à fait disparates, parmi lesquels figuraient **"Le Bon Larron"**, publié dans "Le Chat Noir" du 2 février 1889 et dont le manuscrit porte la mention **"Mémoires d'un veuf"**, et **"Vieille ville"**, donné, lors de sa parution dans "Art et critique" du 9 novembre 1889, comme un fragment d'un **"livre perdu"** qui, selon Delahaye, ne saurait autre que le **"Voyage en France par un Français"**. Le titre collectif de cette étrange **"suite"** eût été **"Aventures d'un homme simple"**, titre, on s'en souvient, choisi par le poète dès 1873 pour le **"roman intime"** dont il rêvait déjà à cette date et qu'il n'écrira jamais. De ces **"aventures"** apparemment infidèles à leur dessein primitif eussent dû faire également partie plusieurs textes dont nous ne connaissons pas de publication préoriginale: **"Mes hôpitaux"** (**"Notes nouvelles"**), qu'on lira ici à la suite de **"Mes hôpitaux"**, **"Enfance chrétienne"**, que son caractère destinait aux **"Oeuvres autobiographiques"**, **"Mi-a-ou"**, **"Aegri Somnia"**. Et aussi, peut-être, **"La Goutte"**, qu'un même manuscrit hésite à attribuer aux **"Histoires comme ça"** ou aux **"Mémoires d'un veuf"** et que nous avons classé, à sa date vraisemblable, dans les **"Oeuvres autobiographiques, Projets"** (c'est-à-dire **"Projets et plans sur la comète"**, qu'il faut rendre aux **"Mémoires d'un veuf"**), un texte enfin de date incertaine mais, semble-t-il, bien antérieur: **"Traduit de Byron"**. On se rappelle d'autre part que **"Gosses"**, malgré le caractère autobiographique de cette série de proses, devait, au moins à un moment, faire partie des **"Histoires comme ça"**, dont au demeurant ces rapides croquis sont contemporains (1889-1891). Mais ainsi en va-t-il souvent à la fin de la vie de Verlaine, et l'on comprendra que, devant les incertitudes du poète lui-même, nous n'ayons pas tenté de reconstituer ces fluctuantes **"Aventures d'un homme simple"**: un dessein qu'une lettre atteste n'est pas une oeuvre.

Alliance du réalisme et du fantastique (ou leur juxtaposition), de l'ironie et d'une émotion qui dans le même instant s'avoue et se dérobe, et par place aussi, à travers les fils lâches d'une intrigue à laquelle on croit mal ou des figures inconsistantes participant à la fois de la rêverie et de l'observation railleuse, le visage même du poète en proie à ses songes ou ruminant les accidents d'une vie qu'il ne peut oublier ni voir avec les yeux d'un autre, les **"Histoires comme ça"** jouent sur le même double plan que **"Les Mémoires d'un veuf"**. Très voisin est un étrange texte publié dans le supplément littéraire du "Figaro" en septembre 1893: **"L'Obsesseur"**, aux relents secrètement autobiographiques. On le trouvera à sa date, ainsi que le **"Conte pédagogique"** tardivement paru dans "Art" en novembre 1895. Rien ne permet de les ajouter aux **"Histoires comme ça"**.

JACQUES BOREL

Opere autobiografiche

“Si, malgré la part reconnaissable - ou le support - de l'autobiographie, **“Louise Leclercq”** et **“Pierre Duchatelet”**, les **“Histoires comme ça”** et **“Les Mémoires d'un veuf”** eux-mêmes se donnent encore pour des oeuvres d’**“imagination”** et peuvent à la rigueur passer pour telles, il n'en va plus de même à partir de 1891 et, mis à part les textes **“critiques”** qui, comme on le voit notamment dans la série des **“Hommes d'aujourd'hui”**, cèdent de plus en plus, eux aussi, au démon de l'anecdotique, Verlaine, jusqu'à la fin de sa vie, n'écrira plus guère, en prose, mais en poésie même, malgré la nostalgie de loin en loin réaffirmée de l’**“impersonnel”**, que des oeuvres ouvertement autobiographiques. Encore s'agit-il d'une autobiographie pour ainsi dire au premier degré, et c'est le tout venant du vécu, l'anecdote banale, insignifiante ou sordide d'une vie réduite à son apparence et comme traînée au jour le jour, qui vont être livrés tels quels, sans choix, sans recul, sans jugement, sans seulement ce souci de s'élucider et de se connaître qui est à la source de toute littérature de l'aveu, à mesure et l'on est tenté de dire en vrac: rencontres occasionnelles, séjours à l'hôpital, voyages en Hollande, en Belgique, en Angleterre, souvenirs de prison, tout est bon, tout y passe, il n'est rien dont la plume hâtive ne s'empare dans l'instant et qui ne soit aussitôt utilisé, monnayé. Car là est bien la grande misère de ce Verlaine prosateur, de ce Verlaine des dernières années: comment croire que le désir de poursuivre une oeuvre l'anime encore? Il feint de se raconter et, ne le sait-il pas lui-même, il ne se dit pas, il s'exploite et s'élude. C'est que la gloire est venue, avec son redoutable malentendu, et dans le temps même de la plus grande pauvreté: il ne s'agit plus que de vivre, le pain, l'absinthe, les filles avides et les **“galopins aux yeux de tribades”**, envolée, oubliée, reniée, la **“chanson grise”** et ce tremblement en elle de l'âme orpheline et de passage. Cette gloire tardive, autant ou plus qu'à la part libre et aérienne de l'oeuvre poétique, c'est à la légende qu'elle va, Verlaine le sent-il, le sait-il? Et, paradoxalement, en accumulant ces pages sur lui-même où le bavardage, la profusion de l'accidentel sont peut-être le plus sûr des masques et la plus constante dérobade, en consentant, selon le mot cruel de Corbière, à **“écrire sous lui”**, le poète veuf de lui-même et qui tente, tant bien que mal, de se survivre, exploite à la fois et contribue à nourrir une légende dont il devient de plus en plus prisonnier et contre laquelle, par sursauts, notamment au moment de sa candidature à l'Académie, il lui arrivera en vain de s'insurger. Mais peut-être aussi, si de **“Mes hôpitaux”** aux **“Confessions”** et à leurs séquelles, **“Séjour en Angleterre”** (1894), **“Croquis de Belgique”**, dernières **“Chroniques de l'hôpital”** (1895), il s'obstine à barbouiller et à courir troquer pour **“des argents”** ces trompeuses images qui, aujourd'hui encore, nous le cachent, c'est qu'il a obscurément le sentiment que rien ne tire moins à conséquence que cette inlassable **“parlerie”**: voix sans personne, constat d'absence, ruines désertes d'un **“vécu”** où affleurent de l'être si peu de traces qu'on peut douter s'il l'a jamais habité.

La série de brefs morceaux de prose intitulés **“Gosses”** publiés dans divers périodiques de 1889 à 1891, et par lesquels Verlaine avait un instant songé à prolonger les **“Histoires comme ça”**, fait assez bien la transition entre les oeuvres d'imagination à quoi le poète ne peut se tenir et la longue litanie autobiographique qui commence en 1891 avec **“Mes hôpitaux”** pour ne prendre fin qu'avec la vie même du Pauvre Lelian. Anecdotes, **“choses vues”**, portraits pittoresques ou pitoyables, c'est bien de souvenirs personnels ou de croquis immédiats qu'il s'agit; plus qu'elles ne se rattachent aux **“Histoires comme ça”**, qui épousent délibérément l'allure et le ton du conte, les pièces que nous avons regroupées sous le titre collectif de **“Gosses”** amorcent plutôt les **“Souvenirs”** de 1891; ici, plus de souci de transposition, d'aura ou de feinte romanesque: aussi est-ce bien dans les oeuvres autobiographiques que nous avons cru devoir classer ces textes, qui n'ont pas paru en volume du vivant de Verlaine et ont été répartis dans les **“Oeuvres posthumes”**.

“Misère et presque corde”: l'hôpital et le garni, la prison, l'hôtel de passe, les filles, toute la trouble rumeur de scandale et de faux **“pittoresque”** qui accompagne une vie en marge, Verlaine aura beau s'opposer avec véhémence au parallèle avec Villon à quoi Valéry ne répugnera pas plus que les journalistes de l'époque, nier jusqu'au bout le caractère homosexuel de sa liaison avec Rimbaud, tels sont les principaux éléments de la

légende verlainienne et, du vivant même du poète, les oripeaux dont s'affuble sa gloire. Mais quoi, les pires aberrations de la critique biographique, la confusion obstinée entre l'homme et l'oeuvre, on dirait que Verlaine lui-même, en dépit de ses dénégations intermittentes, se soit plu à y inciter: **"Mes hôpitaux"**, **"Mes prisons"**, **"Confessions"**, autant de douteux jalons par lui disposés en tout cas avec une complaisance matoise, ou, peut-être, dédaigneusement résignée.

L'hôpital, d'abord. De l'été 1886 au printemps 1891, le poète a fait quatorze séjours dans les hôpitaux parisiens et de la banlieue: Tenon (22 juillet-2 septembre 1886), Broussais (5 novembre 1886-13 mars 1887), Cochin (19 avril-16 mai 1887), asile de Vincennes à Saint Maurice (16 mai-11 juillet 1887), Tenon (12 juillet-9 août 1887), asile de Vincennes encore (9 août-9 septembre 1887), de nouveau Broussais (20 septembre 1887-20 mars 1888, 17 novembre 1888-21 février 1889, 8 juillet-18 août 1889 et, après la cure à Aix-les-Bains, du 19 septembre 1889 au 19 février 1890), Cochin (19 juin-22 juillet 1890), asile de Vincennes pour la troisième fois (22 juillet-11 septembre 1890), retour à Broussais (12 septembre-23 novembre 1890), Saint Antoine enfin (11 janvier-6 février 1891). Ce sont ces premiers hôpitaux où, en moins de cinq ans, il a passé 952 jours, que Verlaine évoque dans son oeuvre: il y en aura d'autres.

La première partie: **"Mes hôpitaux"**, parut, grâce à Lepelletier, dans "L'Echo de Paris" en mai 1891; la deuxième partie: **"Chroniques de l'hôpital"**, dans "Le Chat Noir" en 1890 et 1891, mais la cinquième de ces **"chroniques"** avait été publiée dès septembre 1889 dans "L'Avenir d'Aix-les-Bains". Oeuvre alimentaire, plus même qu'oeuvre de circonstance, écrite, au fil de la plume, en vue de la publication immédiate, et publiée en effet aussitôt qu'écrite: la première chronique fut rédigée à Broussais; la seconde et la septième à Cochin en juin 1890; la troisième à Broussais en août 1890; la sixième à Broussais également; la huitième à Saint Antoine au début de 1891. L'ouvrage, destiné à paraître en même temps que les **"Chansons pour elle"** (annoncées au "Journal de la Librairie" le 26 décembre 1891), et imprimé à la fin de 1891, n'est signalé au "Journal de la Librairie" que le 10 janvier 1892, mais avait été en réalité mis en vente vers le mois de novembre 1891. Curieusement, un jeu d'épreuves de l'imprimerie Hérissey daté du 1^{er} octobre 1891 contient, - par erreur? - de la page 75 à la page 80, un article d'Henry Bauër que n'a pas retenu l'édition originale: **"Le Bénéfice de Verlaine"**, compte rendu de la représentation organisée en faveur du poète par Paul Fort et Charles Morice au Vaudeville le 21 mai de la même année 1891. En 1887 déjà, un article d'Henry Bauër évoquant la condition misérable de Verlaine avait frappé l'imagination du public et déclenché une campagne orchestrée par "Le Décadent". Etrange naissance ou soutien d'une renommée: on peut croire que le poète, en écrivant **"Mes hôpitaux"**, s'en sera souvenu.

Ce thème de l'hôpital, il l'exploitera encore à plusieurs reprises. Dès juillet 1891, "Le Courier français" donnait **"Souvenir d'hôpital"**. Que Verlaine ait envisagé de donner une suite à **"Mes hôpitaux"**, des **"Notes nouvelles"** recueillies dans les **"Oeuvres posthumes"**, une **"chronique"**: **"L'Ennui, là"**, conservée au Fonds Doucet et pour laquelle le poète toucha cinq francs de son éditeur, en font foi, et d'autres textes encore: **"Chez soi à l'hôpital"**, paru dans "La Revue blanche" du 15 février 1895, **"L'hôpital chez soi"**, donné dans la même revue le 1^{er} mars 1895, **"L'hôpital partout"**, publié dans "La Revue blanche" encore le 1^{er} juin 1895 (avec **"La Prison nulle part"**). Soumis au temps et au besoin, sollicité sans cesse par d'autres travaux, et comme abandonné au **"vent mauvais"** du hasard, Verlaine, fréquemment l'hôte de l'Assistance publique jusqu'en 1895, ne put cependant poursuivre avec quelque continuité ces nouveaux **"hôpitaux"**, pas plus qu'il ne put mener à terme les seconds **"Mémoires d'un veuf"** prévus ni achever les **"Histoires comme ça"**.

On saisit, dans cette oeuvre hâtive où affleurent par places des éclairs singuliers et vite noyés, ce que l'hôpital représente pour le poète voué au songe, à l'ivresse hallucinée, à une longue et secrète familiarité avec la mort: **"la seule branche de saule frémissante, la planche providentielle..."** flottant encore un peu à portée, au-dessus de **"cette Marne"** où il se **"débat dans les roseaux"**, menacé à la fois de l'extérieur et au plus intime de l'être d' **"anéantissement"**, - **"mi-enlissement, mi-noyade"**. Comme à Mons jadis la prison, l'hôpital est alors **"le plus beau des châteaux"**, le havre où, défendu contre une inquiète tentation, **"les idées de mort, mort aux gens, mort à soi-même, s'évaporent dans les odeurs d'éther et de phénol"**. Le **"sang"** qui tout à l'heure faisait

lever d'obscurs périls de nouveau "bat plus calme, la tête raisonne de nouveau, les mains" ne sont plus ces "mains de rêve", ces bêtes étrangères du poème hanté de "Parallèlement", préméditant des gestes redoutables; dans ce lieu qui "crée" l'apaisement, "elles se font ce qu'elles furent plutôt toujours, bonnes et paisibles".

Contre l'hôpital, Verlaine certes s'insurgera. "Avide de luxe et de bien-être", il y nourrira jusqu'à la fin le regret de la vie bourgeoise, il remâchera "les causes... de son initiation ès hôpitaux" sans jamais pourtant oser les traquer au plus obscur de leur refuge: toute une part menacée, vertigineuse en lui se raccroche à ce havre précaire en marge de la "vie extérieure" hostile ou "maussade".

Le reste - recensement des thèmes anciens ou plus récents de l'oeuvre: coups de griffe à la république, goût de la chanson populaire, des "gosses" de "seize ans à peine", à la "tête blonde de très jolie fille anglaise que rehausse" la même "grâce virile" que chez Rimbaud ou chez Létinois; l'émotion même devant le "peuple toujours vaincu" qui hante les hôpitaux - n'est au mieux qu'une tentative toujours avortée pour conjurer, sous la gouaille ou le pittoresque, le détail banal, sordide ou amusant, la pirouette soudain devant sa propre destinée, une solitude essentielle que la poésie, depuis beau temps, ne sait plus ni capter ni exorciser.

Après l'hôpital, la prison. Et elle a cessé, elle aussi, d'être le vrai lieu, celui, Verlaine s'en souvient-il encore? où "un arbre, par-dessus le toit" berçait "sa palme", où la plainte de la cloche et de l'oiseau était celle-là même, projetée dans les objets du monde et cependant comme anonyme, de l' "orphelin" "riche de (ses) seuls yeux tranquilles": au bord du toit, ce ciel hors de portée, ce bleu, ce calme, ou bien ouverte au contraire, sa déchirure, au creux le plus lointain, le plus étouffé de l'âme?

Lorsque, vers la fin de 1891, à peine parus "Mes hôpitaux", Verlaine entreprend une série de chroniques sur "(s)es prisons", on peut croire que le regard de Gaspard Hauser s'est éteint pour jamais. "Tam-tam et réclame!" écrivait déjà le poète à Vanier le 1^{er} octobre 1885, lorsque, décidé ou résigné à n'être plus désormais que "main à plume", il entendait bien ne pas laisser se dissiper cette rumeur de gloire qui commençait à bruire autour de son nom. Nulle promesse plus dérisoirement, plus cruellement tenue. D'article en article, de volume en volume, nul adieu de soi à soi jour après jour plus obstinement réitéré. Comme la plupart des dernières oeuvres, "Mes prisons" est écrit à la hâte, et presque aussitôt que conçu. Six articles paraissent dans "Le Chat Noir" entre décembre 1891 et avril 1892. Ces articles, le poète songe, dès janvier 1892, à leur donner une suite, à les réunir en volume. Ils formeront les six premiers chapitres du recueil futur. Captif d'un passé pourtant de plus en plus réduit à sa plus vaine écume, esclave de sa légende et contribuant à la forger, c'est dans des images vides et désamorçées et comme purgées de tout venin que Verlaine puise désormais. Complaisamment et sans péril. Si la "main à plume" court si vite, c'est qu'elle a cessé de l'engager, d'être la sienne. Le chapitre XVIII de "Mes prisons" paraît dans "La Plume" dès le 1^{er} juillet 1892; le chapitre XIX condensera finalement en un seul trois chapitres manuscrits (numérotés XIX, XX, XXI) où Verlaine évoquait son voyage en Hollande de novembre 1892 et son retour malheureux. En août, le poète touche le solde de ses droits pour le premier tirage du livre (ceux-ci s'élèvent à 95 francs). Le 29 décembre cependant, il écrit à Vanier de retarder la publication de "Mes prisons" jusqu'au mois de février 1893. Le 7 janvier 1893, occupé déjà de "Quinze jours en Hollande", il n'en a pas corrigé encore les épreuves. Le chapitre XVII, perdu, est refait entre le 13 et le 16 janvier 1893. Verlaine de nouveau remet de corriger les épreuves; le 16 mars, celles-ci restent à revoir. Le volume, tiré enfin le 19 avril, est annoncé le 3 juin par le "Journal de la Librairie".

Par une sorte d'habitude qui revient tout au long de ces dernières années, le chanteur passé homme de lettres et tirant à la ligne songea quelque temps à grossir l'ouvrage en prévision d'une seconde édition. Un article sur "Quatre jours de pistole" de l'avocat et écrivain belge Edmond Picard, paru dans "La Plume" du 1^{er} septembre 1893, devait s'ajouter à "Mes prisons". Ces projets d'additions n'eurent pas de suite. Sur "ses prisons", comme sur "ses hôpitaux", le poète reviendra néanmoins dans des articles tardifs comme "La Prison nulle part", publié en 1895.

"Mes prisons" commencent où finissent les "Confessions" de 1895, si bien que ce massif autobiographique, "Mes hôpitaux", "Mes prisons", "Confessions", a été, chronologiquement, écrit à rebours. Plus encore que les "Confessions", "Mes

prisons” fourmillent d’inexactitudes. Défaillances de la mémoire, dont consciemment prévenait Rousseau? On voudrait le croire. Le ton goguenard, l’incessante palinodie, les clins d’yeux louches ou complices au lecteur ne peuvent cependant tromper, et sans doute Verlaine tente-t-il vainement d’être dupe de lui-même: le seul témoignage authentique sur la conversion de 1874, le remords et la foi, l’intrusion soudaine du divin dans l’âme traquée et pantelante, ce n’est pas, on s’en doutait, dans **“Mes prisons”** qu’il faut la chercher, mais dans **“Sagesse”**.

Certes, sincérité et vérité ne se sont jamais confondues, et surtout pas en art. Mais ce sont les deux qui sont ici éludées, travesties, et le nu de l’âme ne se laisse jamais entrevoir. La langue accuse la démarche incertaine ou retorse de l’esprit: louche, surchargée, incorrecte souvent, elle multiplie les tics d’écriture - intrusion de la langue parlée, assez analogue, si l’on y prend garde, à ce goût pour le langage de la maçonnerie collégienne que l’on a remarqué dans la correspondance, désarticulation de la phrase, prolifération des incidentes, certains tours anglais affectionnés à l’excès et qui s’accumulent - et elle témoigne par rapport à la prose déjà fléchissante de **“Mes hôpitaux”** d’un recul considérable.

En octobre 1892, les peintres hollandais Philippe Zilcken et Jan Toorop, le jeune lettré G.J. Staal et quelques autres admirateurs avaient invité Verlaine à venir faire une causerie à La Haye. Une tournée de conférences fut finalement organisée en novembre à La Haye, Leyde et Amsterdam, où le poète logea chez Isaac Israëls. Le 2 janvier 1893, le libraire Blok, éditeur à La Haye, proposait à Verlaine un traité fort avantageux pour le récit de son voyage. Mais sans doute le projet était-il antérieur à cette proposition bien concrète et avait-il aussitôt séduit le poète toujours à court d’**“argents”**, puisqu’une lettre à Zilcken du 28 décembre 1892 laisse supposer une rapide mise en chantier de cette manière de reportage, ébauché déjà dans le chapitre final de **“Mes prisons”**. Sitôt rentré de Hollande, le Pauvre Lelian était retourné à l’hôpital Broussais, où il resta du 19 décembre 1892 au 17 janvier 1893. C’est là que **“Quinze jours en Hollande”** dut être presque entièrement écrit. Toutefois, après avoir annoncé: **“15 jours en Hollande” est presque fini et paraîtra sous peu**, Verlaine, dans un billet daté du 15 janvier, manifeste quelque incertitude: **“Je ne sais encore où paraîtra 15 jours en H.” qui avance**. C’est qu’il avait dévoilé à Vanier, son éditeur habituel, les offres de Blok. Le 14 janvier, après des manoeuvres naïvement retorses, à son habitude, il avait dû lui céder le volume **“pour un prix raisonnable”**, dont 20 francs payables de suite. Blok et Vanier se mirent d’accord, puisque ces **“lettres à un ami”**, vraisemblablement achevées dès la fin janvier 1893, parurent à la fin de l’année sous la double firme Blok et Vanier. Imprimé à Nimègue, tiré à 1000 exemplaires ordinaires et à 50 exemplaires sur Japon signés et numérotés, ce petit recueil, orné en hors-texte d’un portrait de l’auteur par Philippe Zilcken gravé à l’eau-forte, constitue en outre l’édition originale de trois poèmes: **“A Mlle Renée Zilcken”** et **“A mes amis de là-bas”**, repris en 1894 dans la seconde édition de **“Dédicaces”**, et **“Rotterdam”**.

En 1897, Philippe Zilcken publia, sous la double firme Blok et Fleury, un recueil de **“Correspondances et documents inédits relatifs à 15 jours en Hollande”**, qui contient, outre de nombreux billets de Verlaine, la version originale des premières pages de l’ouvrage de 1893. On trouvera dans nos Notes une part importante de ces documents, ainsi que la description des dessins de Verlaine au verso de plusieurs feuillets de son manuscrit. Le recueil de Zilcken était précédé d’une curieuse lettre-préface de Mallarmé. On voit celui-ci s’y enchanter de la **“bonhomie tragique adorable”** du texte verlainien et, entre autres, de cette note de Verlaine au passage de la frontière: **“En entrant, moi, dans le pays où je devais parler, je me recueillais”**.

C’est vers son plus lointain passé que, dans les deux dernières années de son existence, se tourne Verlaine. Les **“Confessions”**, rédigées dans la deuxième moitié de 1894 et au début de 1895, retracent sa vie depuis la petite enfance à Metz **“jusqu’à l’arrivée à Paris... d’Arthur Rimbaud”**, la faille, la cassure fulgurante, et qui est moins un commencement peut-être que l’amorce d’une fin, si l’on veut bien se souvenir que le reniement absolu et définitif de l’entreprise rimbaudienne s’opère dans **“Crimen Amoris”** dès 1874 et que c’est là aussi la date des poèmes de **“Cellulairement”** repris dans **“Sagesse”** où culmine l’impressionnisme symbolisant atteint dans **“Romances sans paroles”**, **“lui étant là”**, si bien que toute la part conceptuelle de **“Sagesse”** et des recueils suivants, de **“Bonheur”** en particulier, le reniement bientôt, comme le

montre assez la palinodie des poèmes parodiques de **“Parallèlement”**, de la part antérieure de l’oeuvre vouée à la pente mortelle du songe, cette façon désespérée de se raccrocher à un ordre et à une foi qui pèsera si lourdement sur le second versant de l’oeuvre poétique elle-même, apparaissent, tout autant que comme une fuite devant d’intimes périls dont on ne peut douter que Verlaine ne les ait sentis liés à la condition poétique elle-même, comme une tentative acharnée pour se prémunir contre tout retour et toute nostalgie de l’incitation (ou **“révélation”**) rimbaudienne.

Dans ce sens même, il est signifiant que la dernière oeuvre publiée du vivant du poète soit un regard encore sur la part de sa vie antérieure à l’apparition de Rimbaud, le foudroyeur, l’ange exterminateur, un nouveau retour, statique pourtant, sans ouverture et sans progrès, combien de fois l’a-t-il fait déjà, en pensée, dans l’oeuvre, dans la correspondance, sur l’univers perdu de **“La Bonne Chanson”** et cette tentative de s’ancrer, dans un cadre commun et rassurant, dans un ordre, dans une loi, dont la nostalgie pas un instant n’a cessé de le tarauder et, au coeur même de la création poétique, d’entretenir une insoluble contradiction, puisque, cet ordre ou cet accord, le poète n’y a jamais eu authentiquement accès, qu’il n’a jamais en réalité été pour lui qu’une digue extérieure, et bientôt un étouffant carcan, comme, chaque fois, le montre le recours intimement conjugué à des formes anciennes, figées, extérieures elles aussi et que, de **“La Bonne Chanson”** aux quatre autres **“poèmes diaboliques”** qui accompagnent **“Crimen Amoris”**, des faux bronzes des **“Vaincus”** aux poèmes tardifs de **“Sagesse”**, de **“Bonheur”**, des **“Liturgies intimes”**, ne saura plus, à de rares exceptions près, venir desceller le halètement de l’être en proie à son propre vertige.

S’il y a, dans les **“Confessions”**, une part singulière, obscure, cachée, ce n’est pas assurément dans le fil anecdotique qu’on peut espérer de la découvrir, ni dans une **“réalité”** à laquelle, le poète a beau tricher avec elle, ce qui est une autre façon de refuser de la faire éclater en la sondant, il n’en demeure pas moins d’un bout à l’autre asservi. Non, mais, souvenirs d’enfance et d’adolescence, initiation curieusement conjointe à l’érotisme de collège et à la littérature, genèse des **“Poèmes saturniens”** et de **“La Bonne Chanson”**, influences avouées ou récusées, fiançailles, mariage, souvenirs du siège et de la Commune, plus que l’événement, souvent déformé, infléchi, trahi, et son palinodique éclairage, ce qui ici nous arrête et compte, c’est le soudain affleurement d’un être voué dès l’enfance à la rêverie et au vertige, au sommeil et à l’absence, à la tentation de la fuite, de l’imaginaire et de la mort, lentement investi par ces sourdes puissances qui ne lui **“kaléidoscopent”** et ne bouleversent d’abord, semble-t-il, que les apparences du monde, mais dont il redoutera un jour qu’elles ne l’entraînent et ne le dissolvent lui-même sur ces confins mortels où expirent les amants fantomatiques des **“Fêtes galantes”**.

Là du moins, sur la source profonde d’une vocation poétique dès l’abord reconnue, acceptée, puis tournée, évincée, reniée dans l’affolement grandissant d’un être comme chassé de soi par des monstres dont il n’a jamais su ou osé reconnaître le visage, par la puissance d’une rêverie qui des formes du monde ni des assises de l’âme ne laisse rien intact et dont le rêveur est le lieu anonyme plutôt qu’il ne la dirige, par elle trop effaré pour, comme Hugo, l’escorter ou l’exploiter, Verlaine, dans les quelques passages des **“Confessions”** qui jettent aussi un jour sur une obsédante, une organique imagerie - on la retrouve jusque dans **“Les Mémoires d’un veuf”**, - ne nous trompe ni ne se trompe.

De l’enfant **“charmé de voir”** ses cils rapprochés lui **“kaléidoscoper les choses”** ou de surprendre **“les bruits indistincts du demi-sommeil”**, livré à un **“sommeil aux mille rêves qui se continuent dans mille réveils en sursaut”** ou poursuivant dans la fièvre des idées, les images **“volatiles”** qui **“tourbillonnent en s’entrelaçant et se désenlaçant sans cesse”**; croyant **“se rappeler”** qu’il a **“déjà vécu”** le moment où il est à la fois certain et incertain de le vivre, - au poète de **“Kaléidoscope”** ou de **“Vendanges”**, la continuité est évidente, et peut-être le désir de Verlaine de la souligner. Jamais, en tout cas, ce qui fait l’étrange singularité de la rêverie verlainienne, lui confère ce caractère anonyme, en fait le lieu de la plus profonde **absence**, et il ne reste plus, **“l’âme enfuie”**, que le changeant et fugace égouttement, sur un lointain écran, des **“choses qui chantent dans la tête/Alors que la mémoire est absente”**, n’a été plus lucidement discerné. Ce regard attentif au balancement d’ **“une longue voile noire à travers les fins rideaux ramagés de la fenêtre”**, **“sans cesse en chasse de formes, de**

couleurs, d'ombres", fasciné par le jour et cherchant dans la nuit il ne sait quoi, "du blanc, du gris, des nuances peut-être", ou encore qui, du souvenir d'une procession de pénitents entrevus dans la petite enfance à Montpellier, amorce le passage à ces "fantômes laiteux" qui n'en finiront plus, émanations du blême, du lunaire ou du brouillé, de défiler à l'horizon de l'oeuvre, Verlaine, à ne s'y pas méprendre, nous invite à y reconnaître ce regard même qui, des "Paysages tristes" des "Poèmes saturniens" aux plus dénouées des "Romances sans paroles", assiste à la dissolution des objets du monde dans une buée où l'âme à son tour se désagrège et se perd. Ces végétations fantastiques, cette "forêt noyée" sous les eaux de la Scarpe ne rappellent rien ici que le "paysage blême", les "espérances noyées" de la dernière des "Ariettes oubliées" ou le "linceul" qui traîne dans les "ondes blêmes" de la "Promenade sentimentale". "Bagdad" ou "Visapour" rêvées dans l'enfance, soudaine dérive dans l'imaginaire, de telles allusions ne sont pas tant dans les "Confessions", allusions à des événements précis, réels, inventoriés par la mémoire, que des références à une oeuvre lisible en transparence derrière elles.

Mais on saisit ici - elle est celle, en Verlaine, de l'être même - l'ambiguïté des "Confessions", et comme elle trahit elle-même l'essentielle contradiction d'une oeuvre et d'un destin. La nostalgie est double: elle va bien à l'ordre rêvé et perdu de "La Bonne Chanson", mais, Verlaine aura beau tenter jusqu'au bout de les confondre, c'est sur le plan de la vie alors qu'elle joue, non de l'art. Double pourtant, car comment, à tant de coups de sonde mettant à jour une plus profonde nappe, ne pas croire, en dépit de tant de palinodies et de faux-semblants, que, malgré elle peut-être, elle ne s'étende en secret à toute la part de l'oeuvre, sensation et rêverie, où cette nappe était captée?

Comme le précise une note au bas de la table de l'originale, "la première partie des "Confessions" de Verlaine a été publiée dans le "Fin de siècle" du 30 septembre au 22 novembre 1894; la seconde partie est inédite". Cette "première partie" comprend les quinze premiers chapitres, et sans doute ceux-ci n'étaient-ils pas même tous écrits lorsque, en juin 1894, le poète céda à Edouard Dujardin ces "notes sur (s)a vie", qui lui seront payées 50 centimes la ligne. D'où, on peut le croire, cette nonchalance appuyée, ces lents détours, ces méandres. Verlaine songea aussitôt à publier ces "notes" en volume, et compléta par 17 nouveaux chapitres le récit de son enfance, de ses années de pension, de ses premières expériences littéraires et charnelles. L'ouvrage, qui porte en sous-titre: "Notes autobiographiques", fut édité par "Le Fin de siècle". Orné d'un portrait par Anquetin, il est achevé d'imprimer le 15 mai 1895 et mis en vente chez Vanier en juin de la même année. Originale souvent fautive, comme il en va fréquemment chez Verlaine. Les rééditions n'arrangeront rien. On lira ici pour la première fois le texte correct, établi sur le manuscrit acheté en 1918 à la vente Le Petit par le collectionneur et marchand de tableaux René Gimpel.

Même complétées par "Mes prisons" et "Mes hôpitaux", les "Confessions", arrêtées en 1871, sont loin d'être achevées. Aussi, très tôt, le poète se proposa-t-il d'ajouter une suite à ces "notes autobiographiques". Dès le mois d'octobre 1895, il écrit à Vanier: "Le second volume sera le plus drôle. En voulez-vous?". Cette suite, c'est la mort, cette fois, qui la tranche net. Nous n'en avons rien, ou presque rien: les pages intitulées "Séjour en Angleterre", et qui datent, elles aussi, de 1894, portent cependant la mention: "Confessions (suite)". Mais quoi, l'oeuvre presque tout entière c'est une seule confession, et c'est à leur place chronologique que l'on trouvera, comme tous les autres, ces fragments".

JACQUES BOREL

Opere di critica

“C’est par des essais critiques, si l’on excepte la publication de **“Monsieur Prud’homme”** dans la “Revue du progrès” de Louis-Xavier de Ricard en août 1863, que, en 1865, un an avant les **“Poèmes saturniens”**, débute Verlaine. Et c’est par la critique aussi que, après la cassure de 1874-1883, il rentrera, en 1883, dans les Lettres: on sait la fortune des **“Poètes maudits”**, et qu’ils sont pour beaucoup à l’origine de la gloire qui a, de son vivant, entouré le poète. Avec la critique, Verlaine avait au demeurant renoué dès 1880-1881, dans les curieux chapitres finaux du **“Voyage en France par un Français”**. Il n’y renoncera plus, s’il est vrai qu’il ne s’agit plus guère désormais que d’une critique elle aussi alimentaire, où large part est faite aux **“camarades”**, et cette région considérable de son oeuvre, des **“Poètes maudits”** aux notices des **“Hommes d’aujourd’hui”**, aux articles et préfaces qui imposeront, en particulier, le nom et l’oeuvre de Rimbaud, suffirait, s’il en était besoin, à faire justice de l’image d’un Verlaine naïf et spontané, par élans mystérieusement habité d’on ne sait quelle **“petite musique”**. Tout artiste est d’abord un être qui réfléchit sur son art, sur celui des autres. Nulle part on ne la vérifie mieux que dans cette étonnante **“Critique des Poèmes saturniens”** où Verlaine, en 1890, se montre le juge le plus lucide de son art, de ses secrets, de ses pièges formels; mais c’est d’abord que, méditant en 1865 la poésie et la poétique de Baudelaire, le jeune homme de vingt ans, prenant résolument le parti de la **“modernité”** reconnue dans le modèle baudelairien, avait su à la fois cerner une filiation irrécusable et découvrir ou fonder à partir d’elle les éléments d’une poétique personnelle et qui ne devra bientôt plus rien à la source qui l’a fécondée.

Longue fécondation: Verlaine a connu et aimé **“Les Fleurs du Mal”** dès les années de lycée, presque dès leur parution - et cette attention immédiate aux oeuvres de son temps est un signe encore, - même si, autant qu’elles, il avoue avoir chéri **“Les Vignes folles”** de Glatigny, la **“Philoméla”** de Mendès et **“Les Cariatides”** de Banville. Pas plus que la tentative de composition harmonique des **“Paysages tristes”**, à laquelle Verlaine renoncera bientôt pour la composition mélodique et la modulation continue, la longue étude publiée dans “L’Art” des 16 et 30 novembre et du 23 décembre 1865 ne permet d’en douter: c’est dans Baudelaire et par Baudelaire, à partir de lui plutôt, que Verlaine prend conscience de sa propre singularité. Il s’agit là plus que d’une affinité élective: de la poursuite d’une expérience, et qui joue plus dans l’ordre des techniques, du langage poétique, rythme et prosodie, image et modulation, que dans celui des sentiments et des idées.

De l’exemple de Baudelaire, ce que Verlaine cependant semble d’abord retenir dans son article de 1865, c’est - outre **“le côté spiritualiste de l’amour”** qui, **“à force d’idéal cherché, s’exile de lui-même par delà la mort”**, et c’est l’absence, le vrai lieu verlainiens qui paraissent ici cherchés ou pressentis - le mépris des **“jérémiades lamartiniennes et autres”**, de l’**“inspiration”**; **“l’amour exclusif du beau”**, du **“métier”**; la poésie conçue comme n’ayant **“d’autre but qu’elle-même”**, **“analogie et métaphore”**, **“excitation à l’âme”** indépendante de la passion, de l’**“ivresse du coeur”**, de la vérité, de la raison; la maîtrise au vif de l’enthousiasme, de la douleur, de l’amour; l’**“impeccabilité de l’expression”**. La même élection d’un art attentif à lui-même, gouverné et conscient de ses pouvoirs, se lit dans un article de même date, et pour ainsi dire complémentaire, sur **“Les oeuvres et les hommes”** de Barbey d’Aureville, qui est loin d’être alors pour Verlaine le **“prophète du passé”** qu’il deviendra après la conversion de 1874. A la veille des **“Poèmes saturniens”**, le jeune poète y raille le culte de **“la vie dans l’art”**, le facile abandon à la **“nature humaine”**, la **“lumière trouble... de l’instinct poétique”**. De l’esthétique du Parnasse, Verlaine n’est tout proche cependant qu’en apparence.

Non moins que la **“puissance”** ou l’**“impeccabilité”** de l’expression, ce qui le frappe en effet chez Baudelaire, ce que peut-être surtout il tend à en retenir, c’est l’**“intensité de la mélancolie”** et cette **“modernité”** que, aujourd’hui encore, nous n’avons pas cessé d’y lire. **“Homme moderne”**, lui-même se veut et se reconnaît tel. Et déjà l’accent est mis dans l’essai de 1864 sur ce qui sera, saisissable dès l’année suivante dans les **“Poèmes saturniens”**, le fondement même de l’art verlainien: la primauté de la sensation sur la part affective ou intellectuelle de l’être; la reconnaissance des **“sens**

aiguïsés et vibrants” comme source essentielle “de comparaisons, d’images et de correspondances”; le rôle d’une imagination véritablement créatrice, substituant aux objets et aux formes du monde un réel de l’imaginaire. Critique elle-même intimement créatrice, on le voit, dans la mesure où la pénétration de l’oeuvre méditée s’accompagne indissociablement de l’élaboration lucide d’une poétique personnelle: Verlaine, en tout cas, n’ira jamais plus loin dans cet ordre que dans cet article de jeunesse, moins hâtif que tous ceux qui suivront et, replacé à sa date, - huit ans seulement après la parution des **“Fleurs du Mal”**, - d’une étonnante justesse.

Moins important, un autre article des premières années vaut pourtant qu’on s’y arrête: c’est le bref compte rendu des **“Intimités”** de C Coppée paru le 16 avril 1868 dans “Le Hanneton”, et qui se situe donc entre les **“Poèmes saturniens”** et les **“Fêtes galantes”**. La brièveté même de cette note montre sans doute que, en dépit de la **“camaraderie”** ou de l’amitié, des collaborations, Verlaine jugeait assez lucidement un art **“petit épicien”** qu’il devait, fort peu de temps après, si cruellement parodier. Aussi bien, la note fondamentale qu’il distingue ou feint de distinguer dans les **“Intimités”**, si elle éveille en lui un irrécusable écho, c’est que c’est moins en l’autre qu’il la perçoit qu’au coeur de l’expérience personnelle qu’il mène dans le même temps. Quand il définit **“ces vers exquis, extrêmement raffinés sans apparence d’effort et même avec une délicate affectation de laisser-aller élégiaque, que raille par instants une légère note d’ironie triste”**, on se défend mal de croire que, plus qu’à l’art plâtreux et appliqué de C Coppée, il songe à celui des **“Fêtes galantes”** en cours. Que Verlaine, attentif à l’art des Goncourt, de Champfleury, de Flaubert, autant ou plus qu’à celui d’un Méral ou d’un C Coppée, ait subi d’autre part la tentation du réalisme, qu’il y ait vu un autre aspect de cette **“modernité”** louée dès 1865 dans l’étude sur Baudelaire, toute une veine dans l’oeuvre persistante et rebelle à mourir, des poèmes de 1867 annexés à **“Jadis et Naguère”** comme **“Le Clown”** ou **“L’Auberge”**, aux **“Mémoires d’un veuf”**, en témoigne assez. Saisissable jusque dans les **“Fêtes galantes”** même, où les motifs qui seront également ceux des peintres impressionnistes, la guinguette et la rivière, les parties de campagne du petit peuple des dimanches sous les feuillages des banlieues, se laissent comme entrevoir en filigrane sous la transposition brouillée dans un XVIII^e siècle de rêve et de fard.

De 1868 à 1883, Verlaine, exclu des milieux littéraires, des revues, des journaux, par la fuite à deux de 1872, par les mois de prison, et non moins peut-être par la conversion et la tentative personnelle de **“redressement”** qui s’achève avec l’aventure Létinois et la mort de Lucien (avril 1883), observe, sur le plan de la critique, un long silence. Que, tout ce temps, il n’en ait pas moins continué à prêter attention à ce qui naissait autour de lui, les derniers chapitres du **“Voyage en France par un Français”**, écrits au début de 1881, le prouvent amplement. La fin de l’année 1882 est décisive: Verlaine apparaît comme gommé par un long oubli, et c’est à ce moment pourtant que vont, autour de son nom, bouger les premières rumeurs de gloire. On le sait, l’**“Art poétique”** écrit à Mons en avril 1874 est publié le 10 novembre 1882 dans la revue de Vanier: “Paris Moderne”, et attire aussitôt l’attention de Charles Morice, au sévère article duquel Verlaine répond dans “La Nouvelle Rive Gauche” par la **“Lettre à M. Karl Mohr”** (15-22 décembre 1882). Ce bruit naissant, le poète s’y montre fort attentif et entend bien ne pas le laisser s’éteindre. Les premiers études des **“Poètes maudits”**, dont le retentissement et l’influence sont limités, certes, mais non moins profonds, le nourriront et, en 1884, l’analyse que, dans **“A rebours”**, Huysmans donnera de l’art verlainien.

Les trois articles dont la réunion formera l’édition de 1884 commencent à paraître dans “Lutèce”, revue qui vient de succéder à “La Nouvelle Rive Gauche”, en 1883. C’est d’abord **“Tristan Corbière”** (du 24 août au 28 septembre), puis **“Arthur Rimbaud”** (du 5 octobre au 10 novembre), enfin **“Stéphane Mallarmé”** (du 17 novembre 1883 au 5 janvier 1884). On ne peut l’oublier: si hâtive, si insuffisante que nous apparaisse la critique des **“Poètes maudits”**, elle n’en est pas moins divinatoire, et les études **“exaltées”** de “Lutèce” révèlent bel et bien **“ces précieux noms dont l’un mal connu, l’autre inconnu, le troisième méconnu”**. Vanier, avec qui le poète commence une correspondance qui, parfois quotidienne, ne prendra fin qu’avec sa vie, décide presque dans le même temps de réunir ces trois minces essais en plaquette. Le 25 février 1884, Verlaine écrit un **“Avertissement à propos des portraits ci-joints”**, qui sera

supprimé lors de la réimpression des **“Oeuvres complètes”**. L'ouvrage est annoncé le 19 avril dans la “Bibliographie de la France”. La limitation du tirage à 253 exemplaires (il n'y eut aucun grand papier) est indiquée habilement sur la page de titre. En hors texte, tirés sur Chine, les portraits de Corbière et de Rimbaud d'après les photographies de Carjat; celui de Mallarmé d'après Manet. Première oeuvre en prose de Verlaine - le **“Voyage en France par un Français”**, qui lui est antérieur, ne sera publié qu'en 1907, - la première aussi à être éditée par Vanier et à n'être pas un **“compte d'auteur”**, comme il en ira encore pour **“Jadis et Naguère”** à la fin de la même année 1884, le modeste recueil donne la leçon originale de six poèmes de Rimbaud. Sur le **“considérable passant”**, Verlaine, jusqu'à sa mort, ne cessera de revenir, de la **“Préface”** des **“Illuminations”** (1886) à l'article de “La Revue indépendante” de 1892, de la notice des **“Hommes d'aujourd'hui”** à la **“Préface”** aux **“Poésies complètes”** (Vanier, 1895), aux articles du “Senate”, de “La Plume”, de “Beaux-Arts” (1895). Non sans qu'une étonnante sévérité vienne se mêler parfois à l'admiration **“exaltée”**: si, dans **“Les Poètes maudits”**, Verlaine s'enchant de ces **“prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable à force d'être grêle et fluet”**, ce qui est moins avouer peut-être la dette des **“Ariettes oubliées”** envers **“le magicien”** que suggérer une contamination inverse à la vraisemblance de laquelle on n'a jamais voulu prendre garde, à ses yeux le **“poète correct”** disparaît sans ambiguïté en Rimbaud avec la dissolution du chant.

“Poètes maudits”, cette alliance fera fortune. Verlaine pourtant a soin de se prémunir dans son **“Avertissement à propos des portraits ci-joints”** contre le malentendu qui peut en naître. Cette **“malédiction”** n'est nullement entendue comme un bouleversement dans l'ordre de l'art et, jusque sur le plan formel, il est tout un aspect de l'expérimentation rimbaudienne que Verlaine récuse assez ouvertement. Le caractère **“impassible”**, le **“calme”** des visages est ici implicitement étendu aux oeuvres. Des articles de 1865 sur Baudelaire et Barbey aux études de 1883, un lien reste perceptible. près de se dénouer, il n'est pas rompu encore. Les vues que **“Bonheur”** formulera en 1891 n'ont pas achevé de recouvrir, dans l'esprit du poète, l'art poétique de 1874. Le goût de la chose faite, du vers **“posément écrit”**, de la **“ligne pure, obstinée”**, s'énonce ici avec netteté. Rejet du **“faux romantisme”**, de **“tout éclat”** senti comme dissonance, comme si la **“fadeur”** de la **“chanson grise”** restait en secret le modèle, si une poétique apparaît en transparence derrière les études des **“Poètes maudits”**, elle s'inscrit finalement dans le prolongement d'une **“modernité”** délibérément cherchée par le poète dès les **“Poèmes saturniens”** plus qu'elle n'annonce la confusion entre vie et art ou l'abandon à la **“lumière trouble... de l'instinct poétique”** précisément dénoncés en 1865 et que Verlaine, dans les dernières années, va tenter de tenir pour un nouveau credo poétique. Dans ce sens, les seconds **“Poètes maudits”** ont beau faire presque immédiatement suite à la première série, et notamment l'essai du poète sur lui-même, ils accusent un indéniable recul.

Le début de l'étude sur Marceline Desbordes-Valmore, dont on sait que Verlaine la lut de très près notamment à Londres avec Rimbaud, qu'il y trouva peut-être une incitation ou une confirmation dans ses propres recherches prosodiques et son goût de l'impair, parut dans “Lutèce” dès 1885 (7-14 juin). Cette étude sera complétée en 1886; “La Vogue” la publiera alors intégralement dans ses livraisons du 18 et du 25 avril 1886. Sensible à l'art de Marceline, Verlaine le restera jusqu'à la fin de ses jours: on connaît les deux poèmes de 1895 intitulés **“Marceline Desbordes-Valmore”**, l'article **“A propos de Desbordes-Valmore”** publié dans “Le Figaro” du 8 août 1894, les allusions ici et là à la poétesse de Douai et à **“cette poésie sublime et chaste jusque dans l'expression de la plus véhémence passion”**.

“Pauvre Lelian” paraît dans “La Vogue” également (7-14 juin 1886). L'anagramme, lui aussi, fera fortune. Etude fort décevante cependant du poète sur lui-même. Verlaine, toujours si attentif à son art, et qui, dans un projet de préface pour la réimpression des **“Poèmes saturniens”**, en cernera de si près en 1890 les motifs et les ressources singuliers, **“rêve et précision”**, **“pensée triste et voulue telle ou crue voulue telle”**, primauté de la sensation et de la mélodie, **“écho”** et **“assonance”**, **“vers chanteurs, vagues ensemble et définis”**, s'élude ici ou se perd, confond en lui le poète et l'homme, met l'accent sur une psychologie qui, loin de s'appliquer à l'acte créateur, cherche dans l'enfance et les accidents d'une vie l'origine de **“sa plaie”**. Et certes, il ne

peut tenir pour rien cette “**unité de ton**”, ce “**style reconnaissable à tel endroit de son oeuvre pris indifféremment**”, voix et inflexion, qui sont la pierre de touche de toute poésie. Cette inflexion irréductible, Verlaine s’efforce de la trouver jusque dans les disparates de son oeuvre. Mais, en 1886, il a conscience justement de ne plus emplir sa propre voix. L’ “**unité de ton**” qu’il avoue comme signe de toute création, entre “**Paysages tristes**” et les poèmes tardifs de “**Sagesse**” où se précise le retour au discursif et au conceptuel, entre les “**Ariettes oubliées**” et l’amarrage presque absolu d’ “**Amour**” dans les formes éprouvées, il semble qu’il ne puisse plus lui-même la saisir. La deuxième partie de “**Pauvre Lelian**” apparaît dès lors comme la plaidoierie d’une conscience poétique impuissante à combler la scission qui s’accroît en elle depuis 1880 et s’efforçant de légitimer ou de nier un insurmontable divorce entre la main et l’esprit, entre la part singulière de l’être et une écriture qui en a fini, sauf par brefs sursauts, de la capter.

Dès 1883, Verlaine voit en Villers de L’Isle-Adam un poète “**proprement maudit**”. Il l’écrit à Lepelletier dans une lettre du 17 novembre 1883, et cherche à se procurer ses oeuvres: il tardera pourtant à les relire, ou à les lire. Ce n’est en tout cas qu’en 1886 qu’il se met à écrire l’article sur Villers, et l’on peut douter que cette oeuvre lui ait jamais été vraiment familière. En août, Verlaine demande à Vanier de lui procurer “**Axël**”, “**L’Eve future**”, “**L’Amour suprême**”. En décembre, il n’a pas lu encore “**Axël**”. L’essai sur Villers n’est pas moins achevé en mai ou en juin 1887. Mais à peine peut-on parler d’essai: en aucun endroit une vue proprement critique ne tente d’éclairer une oeuvre qui reste à Verlaine étrangère et, au moment même où il en écrit, mal connue. Le 2 décembre 1887, sur le point de corriger les épreuves, le poète avoue à Vanier n’avoir “**pas lu “ Axël” en entier**”. Scrupules, repentirs du dernier moment n’amélioreront pas une critique pressée et sans rigueur: c’est au feuilleton, au journalisme qu’achève de glisser Verlaine.

“**Les Maudits**” sont “**complets**” en août 1887. A cette date, l’auteur se propose de “**rallonger “Corbière” et “Lelian”**”, comme il le dit à Vanier le 31 août. Jusqu’au dernier instant, il ne cessera en effet de retoucher son texte. L’ouvrage, reprenant les trois études de 1884 parfois assez sensiblement modifiées, paraît chez Vanier le 31 août 1888. Il est tiré à 600 exemplaires, dont cent exemplaires d’auteur. Verlaine avait songé à demander les illustrations à Forain, l’ancien complice de la liaison avec Rimbaud, mais le projet n’aboutit pas, et les six portraits furent exécutés par Luque.

Dans le brouillon d’un article de 1894 rendant compte d’une conférence de Montesquiou sur Marceline Desbordes-Valmore, Verlaine écrit: “**Je ne suis pas un critique, tant s’en faut. Je suis tout enthousiasme et tout passion...**”. Ce jugement, il le portait déjà en 1886 dans “**Pauvre Lelian**”. Oeuvre critique, “**Les Poètes maudits**”? “**D’exaltation plutôt**”. Et il faut, pour les lire, les replacer à leur date: si à aucun moment ils n’ouvrent sur les oeuvres de profondes ou de secrètes perspectives, du moins allaient-ils d’instinct à reconnaître des écrivains considérables. Sûreté d’oreille, générosité, Verlaine s’est infiniment moins trompé que les critiques de son temps, mais même, pour peu qu’on y songe, que, par exemple, Sainte Beuve.

Le succès des premiers “**Poètes maudits**” a d’évidence incité Verlaine à collaborer aux “**Hommes d’aujourd’hui**”. La composition et la publication des brèves biographies critiques écrites par le poète pour cette collection s’inscrivent entre 1885 et 1893. Ces fascicules de quatre pages, illustrés de portraits-charges en couleur d’André Gill, de Coll-Toc, Emile Cohl, Luque, F.A. Cazals, édités d’abord chez Cinqualbre puis chez Vanier, ont été publiés périodiquement, mais sans date. Toutefois, la correspondance de Verlaine, malgré une énorme lacune entre février 1888 et novembre 1891, permet de préciser la date de composition et de publication de la plupart de ces notices. On compte 27 biographies effectivement publiées par Verlaine sur les 469 qui forment la série des “**Hommes d’aujourd’hui**”. Cependant, il en a écrit non pas 27 mais bien 30: une notice sur Cazals, que nous avons donnée dans notre édition du Club du Meilleur Livre, a en effet été entièrement rédigée, ainsi qu’une notice sur Maurice Bouchor, demeurée, croyons-nous, inédite, et qui n’est pas signalée par les bibliographies; on les lira ici toutes deux. Nous n’avons pu en revanche retrouver la biographie de Bibi-la-Purée, écrite par le poète, mais non publiée. De plus, Verlaine promettait à Vanier, dans une lettre du 13 janvier 1893, une biographie du docteur Jullien, dont on peut douter qu’elle ait jamais été ébauchée.

Les notices sur **“Leconte de Lisle”** (n° 241) et **“François Coppée”** (n° 243) ont été écrites en octobre 1885 et publiées respectivement début novembre et début décembre 1885. Signée **“Pierre et Paul”**, l’autobiographie du poète (n° 244) est du même moment; elle sera complétée neuf ans plus tard, en octobre 1894.

C’est en décembre 1885 que Verlaine rédige **“Villers de L’Isle-Adam”** (n° 258) et **“Stéphane Mallarmé”** (n° 296). Pour cette dernière étude, il utilisa l’admirable lettre connue sous le nom d’**“Autobiographie”** que Mallarmé lui avait adressée en réponse à une demande de renseignements écrite à l’hôtel du Midi, cour Saint François, le 10 novembre 1885.

En 1886, il écrit: en février-mars (?) **“Armand Silvestre”** (n° 265); en avril: **“Edmond de Goncourt”** (n° 274), **“Léon Dierx”** (n° 287), **“Sully Prudhomme”** (n° 284); en août: **“Maurice Rollinat”** (n° 303) et **“Barbey d’Aurevilly”** (n° 282); en décembre: **“Charles Cros”** (n° 335, paru en octobre 1888 (?)) et **“Louis-Xavier de Ricard”** (n° 385, paru vraisemblablement au début de novembre 1891 (?)).

En 1887 sont rédigés: en janvier: **“Albert Mérat”** (n° 396); en février: (?) **“René Ghil”** (n° 338, paru fin novembre 1888) et **“Arthur Rimbaud”** (n° 318, dont le bon à tirer est daté du mardi 17 janvier 1888); en juin: **“Anatole France”** (n° 346, paru vers mars 1889); en août: **“J.M. de Heredia”** (n° 405); **“Raoul Ponchon”** (n° 400); **“Georges Lafenestre”** (n° 399); ces trois dernières études parues en 1892; en septembre: **“Anatole Baju”** (n° 332), paru fin août 1888 (cf. “Le Décadent”, 1^{er}-15 septembre 1888); en octobre: **“André Theuriet”** (n° 406), que la correspondance présente en janvier 1886 comme étant déjà **“sur le chantier”**.

En 1888, la correspondance ne permet guère de dater que la notice sur **“André Lemoyne”** (n° 398), à laquelle Verlaine songeait dès janvier 1886; écrite en janvier, cette biographie ne paraît pas avant 1892. En revanche, celle de **“Vanier”** (n° 320) paraît fin février 1888 (cf. “Le Décadent”, 1^{er}-15 mars 1888).

Ce n’est pas avant novembre 1891 que Verlaine composa les études sur **“Francis Poictevin”** (n° 424, parue sans doute au début de juillet 1892).

Les portraits-charges des six des études écrites par Verlaine pour **“Les Hommes d’aujourd’hui”** sont dus à son **“peintre officiel”**: F.A. Cazals; ce sont ceux de Mérat, d’André Lemoyne, de Georges Lafenestre, de Raoul Ponchon, de Gabriel Vicaire, d’Heredia.

Moins encore que dans **“Les Poètes maudits”**, on ne peut trouver dans ces chroniques alimentaires un véritable regard critique, et par davantage, en filigrane, ne s’y déchiffre un art poétique personnel, comme il en allait du temps de l’article sur Baudelaire en 1865. Verlaine n’a le plus souvent des oeuvres qu’une connaissance superficielle: l’oreille au guet, un poète est là pourtant, qui sent, choisit, cerne parfois non sans bonheur l’apport d’un homme ou d’une oeuvre.

De nombreux articles jalonneront encore jusqu’à la fin la carrière de Verlaine (et aussi quelques préfaces, pour des jeunes, pour de vieux amis comme Vermersch); des noms reviennent, qui apparaissaient déjà dans **“Les Hommes d’aujourd’hui”**, celui de Rimbaud surtout, mais aussi de Gabriel Vicaire et de Charles Cros; tout peut-être, dans ces choix, n’est pas dû au hasard ni à la seule **“camaraderie”**, s’il est vrai que Verlaine, à la fin de sa vie, ne s’en soit guère remis qu’à eux”.

JACQUES BOREL

Opere di polemica, viaggi

“Si l’on excepte les études de 1865 sur Baudelaire et Barbey d’Aureville, où, par le biais de la critique, c’est un art poétique personnel qui tente de se reconnaître et de se définir, et des notes critiques peu importantes (sur *“Le Livre de Jade”*, sur la reprise d’*“Hernani”*), *“Les Imbécilles”* sont parmi les premiers textes en prose publiés par Verlaine, en 1867, la même année que les premiers *“poèmes en prose”* qui paraîtront beaucoup plus tard dans *“Les Mémoires d’un veuf”*, *“Corbillard”*, *“Mal’aria”*, que le conte *“fantastique”* du *“Poteau”*, et dans le même journal, *“Le Hanneton”* d’Eugène Vermersch. A cette date, Verlaine est déjà l’auteur des *“Poèmes saturniens”* (1866) et il vient de donner dans *“La Gazette rimée”* du 20 février 1867 les premières pièces des *“Fêtes galantes”*, recueil auquel il travaille dans le même temps et qui verra le jour en 1869.

Il n’est pas indifférent que la violence satirique des *“Imbécilles”* éclate précisément alors, vienne comme trouer l’univers *“blème”*, brouillé, menacé, fantomatique des *“Fêtes galantes”*, de *“Melancholia”* et des *“Paysages tristes”*. A vrai dire, cette veine violente ou sarcastique, cette révolte, et c’est sur la fureur révolutionnaire qu’elle cherchera un jour à déboucher, sont là dès le début et longtemps encore elles coexisteront avec le tournoiement panique ou exténué, la *“fadeur”* ou le tremblement d’une rêverie toujours au bord de se dissoudre, le cortège des sensations instantanées, aiguës ou amorties, qu’entraîne ou *“envole”* le roulis chuchoté d’une modulation continue, et qui nous les cachent. A l’intérieur même des *“Poèmes saturniens”*, recueil dont la disparate elle-même traduit en Verlaine une dualité obstinée, et déjà peut-être un conflit essentiel, le grelottement d’une âme à demi démarrée et devant ses propres périls comme effarée n’abolir pas le sursaut véhément qui dicte *“Les Imbécilles”* et qui, dans les poèmes de même inspiration, s’exprime par une férocité tantôt avouée, directe, et tantôt parodique. Si, des *“Poèmes saturniens”*, Verlaine a écarté *“Les Dieux”* (et ce sera, dans *“Sur le Calvaire”*, en 1868 ou 1869 encore, la même attitude de révolte quasi militante), *“Des Morts”*, où étaient exaltés, en 1864, les martyrs républicains de la rue Transnonain, *“L’Apollon de Pont Audemer”* (1864), dont Octave Nadal a admirablement montré l’accent, le *“faire”* prérimbaldiens, il est significatif qu’il ait gardé *“Monsieur Prudhomme”*, son premier poème publié (en 1863, dans *“La Revue du Progrès”* de Louis-Xavier de Ricard, et cela même est un signe, on ne peut pas tenir pour rien les premiers choix de Verlaine), la nausée de *“Jésuitisme”*, et elle va, dans *“Une grande dame”*, jusqu’au cri indigné, jusqu’à l’invective. Ce qui, ici et là, est dénoncé, c’est bien, et jusque dans son art lui-même figé et complaisant que fait éclater l’intention parodique, cette même société à laquelle s’en prendra un jour pareillement Rimbaud, à partir de ces modèles verlainiens peut-être, sa cruelle imbécillité, sa satisfaction, sa bonne conscience, ces rites vides ou ces rassurants croyances dont elle reste, dont elle se veut hypocritement dupe. Sans doute n’est-il pas indifférent non plus que les *“Imbécilles”* aient paru dans la revue de Vermersch. On sait que Verlaine, jusqu’à la fin, et même après une conversion qui ne fut pas seulement religieuse, mais assez naïvement politique, restera fidèle au vieux communal, comme, aussi bien, à Louise Michel. Les sympathies communardes du poète ne peuvent davantage être prises à la légère; Verlaine fut bel et bien hébertiste, et la puissance sur lui des amitiés, des *“camarades”*, ne suffit pas non plus à en rendre compte. Davantage: l’exemple de Vermersch n’a pas moins compté, peut-être, pour Verlaine que pour Rimbaud, dont on peut croire, avec Suzanne Bernard, que les révolutionnaires *“illuministes”* de la Commune n’ont pas été sur lui sans influence et qui parle, dans sa lettre à Paul Demeny du 17 avril 1871, des *“fantasies, admirables, de Vallès et de Vermersch au “Cri du peuple”*”. Rimbaud, lui aussi, et par Verlaine peut-être, dut connaître le *“Grand Testament du sieur Vermersch”*, écrit à la prison de Sainte Pélagie et publié en 1868; Verlaine en possédait un exemplaire dédié et, si loin de son génie que paraisse cette foi illuminée dans la science et dans une future transformation du monde où les poètes et les penseurs, *“rythmant l’action”*, guideront l’humanité en marche vers le progrès, poésie et révolte n’en ont pas moins été pour lui à l’origine intimement liées. Au divorce entre rêve et action que constate le *“Prologue”* aux *“Poèmes saturniens”* dont Rimbaud, dans sa lettre célèbre à Paul Demeny, se souviendra jusqu’à l’emprunt littéral parfois, à l’élection du songe dès lors

tenu pour la seule religion où vivre, il semble bien que Verlaine ne se soit jamais pleinement résigné: l'ultime sursaut de son dernier poème: **"Mort!"** écrit en décembre 1895 et que soulève comme une nostalgie des **"admirables"** armes rimbaudiennes, en témoigne assez. En tout cas, en avril 1869, l'année même des **"Fêtes galantes"**, Verlaine travaille bel et bien aux **"Vaincus"**, sur quoi il revient encore en 1873, à peine achevées les **"Romances sans paroles"**. Le poème qui eût donné son titre au recueil est un hommage d'une virulence inouïe aux morts de la Commune, et sans doute est-ce Vermersch qui, à Londres, en 1872, incita Verlaine à reprendre alors un texte qui date de la même année, précisément, que **"Les Imbécilles"**, et qui, en 1867, s'intitulait **"Les Poètes"**. On a feint de croire que le titre primitif prouvait assez l'absence de toute intention politique. C'est oublier que, d'une part, depuis Pierre Leroux, une tradition obstinée donnait pour mission au poète d'éveiller les hommes à la liberté, négliger d'autre part chez Verlaine, **"républicain"** depuis au moins 1863, depuis **"La Revue du progrès moral"** et l'amitié pour Louis-Xavier de Ricard, des choix précoces et fondamentaux, même s'il y avait là, pour la pente souveraine et désarmée de son génie vouée à toute une obscure, une mortelle rêverie, la source d'un conflit irrésoluble.

"Les Imbécilles" sont là, et l'allusion, plus voilée, y est la même que dans **"Des morts"** à **"ceux-là qui, vers la trentième année de ce siècle... saluaient, dans l'avenir, une France adéquate à leurs rêves de mélancoliques espérances"**; **"Les Vaincus"** sont là, et **"Les Loups"**, de 1867 eux aussi, qui accusent un même triomphe insolent de la société bourgeoise, de mêmes lâchetés, trahissent une même colère impuissante et appellent, à la fin, à la reprise d'un même combat.

Cette nostalgie de l'action, ces sursauts, cette violence polémique, ils ne s'éteindront pas de si tôt en Verlaine; la conversion n'en aura pas raison, même si l'adieu est dit alors à toute action révolutionnaire; et encore, est-ce si sûr? Tout un conformisme naïf aura beau s'installer et aller s'accroissant avec les années, le **"Voyage en France par un Français"** n'en appelle pas moins, à sa façon, à la révolte: **"Si une généreuse insurrection qu'il faut espérer et presque attendre de l'Esprit Saint du Dieu des armées venait à se produire contre l'Immondice actuelle..."** écrit Verlaine vers 1880. **"L'Immondice..."**: le poète converti au Trône et à l'Autel a beau en remettre alors sur les maîtres les plus déchainés de la tradition réactionnaire, Joseph de Maistre, Barbey d'Aurevilly, Veuillot, Balmès, Auguste Nicolas, le paradoxe est pourtant que c'est bien à la même société bourgeoise, béate et avilie, dénoncée par **"Les Imbécilles"**, par **"M. Prudhomme"** ou la féroce raillerie des **"vieux Coppées"** menée un temps de concert avec Rimbaud, qu'il s'en prend. En 1880 comme en 1864, en 1867, à l'époque des **"Vaincus"**, ce qui est pareillement vomé, et le ton, les termes même n'ont pas changé, ou si peu, c'est bien un même règne intolérable: celui de l'argent, une même médiocrité veule et cupide. Le renversement n'est qu'apparent, et l'on pourrait sourire des diatribes de Verlaine dans le **"Voyage en France par un Français"** contre l'**"esprit moderne"** si, jusque dans le choix politique le plus opposé, elles ne témoignaient d'une si étonnante fidélité, peut-être, à une même part, captive et impuissante, de l'être; chant de l'avenir rythmé par les poètes en 1867 et 1872 ou retour, en 1880, à un Moyen Age idéal, c'est bien, ici et là, d'une même chimère qu'il s'agit, d'une même tentation de réconciliation entre deux pôles vertigineux, la nostalgie d'**"habiter en poète"** la plénitude toujours dérobée du monde.

Mais c'est justement ce que ne peut Verlaine; et dès **"Les Imbécilles"**, dès **"Les Vaincus"**, on entrevoit quel péril peut représenter, pour son art, cette tentation toujours renaissante, en lui, d'un dogmatisme militant. On le surprend dans **"Bonheur"**, on le surprend dans ces **"sonnets malsonnants"** qui datent de la même époque précisément que le **"Voyage en France par un Français"** et qui se distribueront plus tard dans **"Amour"** et dans **"Invectives"**: on le surprend dans **"Sagesse"** même, où didactisme et conceptualisme étouffent très tôt et, dans les derniers poèmes, achèvent de recouvrir, de corseter le chant de l'âme balbutiante et ravie en Dieu. C'est que, dès 1875, et ce n'est pas, d'évidence, un hasard si le projet du **"Voyage en France par un Français"** date de ce moment, l'élan émerveillé de la foi est déjà retombé. Non pas la foi elle-même sans doute; mais déjà elle a besoin, pour se nourrir, pour se survivre, de s'étayer; elle n'est plus adhésion immédiate, chant de l'âme, **"pleurs de joie"** ou sourire enfantin, et il lui faut trouver aussi au monde d'autres raisons de

s'enraciner, - de se cramponner. Ce bien fragile, et qu'il tremble de perdre, Verlaine va faire feu de tout bois pour l'amarrer, on est tenté de dire: pour thésauriser. Appartenir, tel a toujours été son vœu le plus constant et le plus constamment déjoué: à une société, à une famille, et il n'est guère allé directement au mariage, en 1870, qu'aujourd'hui à une foi, à une église, à une société encore: autant de recours, autant de garde-fous; contre soi-même, contre ses monstres, contre cette pente effarée de la rêverie en lui qui descelle et corrode, contre la part essentielle, peut-être, s'en doute-t-il, de son génie, de ce génie finalement si tôt éteint, et comment croire que les purs accidents du vécu, l'alcool, la bohème, en soient la cause.

Une digue, la foi, un carcan bientôt impuissant, mais que Verlaine, pendant des années, s'efforcera de consolider, de resserrer. Nulle part on ne saisit mieux ce glissement, ce passage d'un plan à l'autre, de l'élan radieux à un conceptualisme de jour en jour plus exsangue, d'une mystique à un dogmatisme et une politique, que dans le **"Voyage en France par un Français"**: il est l'exact envers de **"Sagesse"** et, si l'on se souvient que les poèmes de **"Sagesse"** où survit l'admirable impressionnisme symbolisant des **"Romances sans paroles"** sont, dans leur quasi-totalité, antérieurs à 1876, on constate qu'il a bel et bien vu le jour en même temps, et quand déjà le retour au discursif, aux formes anciennes figeait, en poésie même, l'adorable chuchotement de la **"chanson grise"**.

La correspondance du poète fait pour la première fois allusion au **"Voyage en France par un Français"** en 1875, l'année même où le titre de **"Sagesse"** y est, lui aussi, mentionné pour la première fois; et l'ouvrage était annoncé, tout inachevé qu'il était, avec **"Amour"**, au verso du faux titre de **"Sagesse"**, dont la préface, écrite en 1880, entendait déjà ne pas séparer **"devoir religieux"** d'**"espérance française"**. La genèse, la chronologie en sont cependant mal connues. On peut douter que l'exécution ait immédiatement suivi une conception fort vague encore - ce vague, ce manque de plan rigoureusement suivi apparaissent de reste dans le manuscrit tel qu'il nous est parvenu - et que Verlaine ait commencé le **"Voyou"**, comme il dira, dès 1875 ou 1876, à Stickney. Sans doute en ramena-t-il de Bournemouth, en septembre 1877, toute une partie déjà écrite et qu'il dut remanier ultérieurement: il paraît certain que, sous sa forme actuelle, l'oeuvre a été rédigée, comme le montrent, dans le texte même, les premiers mois de 1881, au moins pour les chapitres finaux. Couvé, le **"Voyage en France par un Français"**, comment en douter? pendant les années de Rethel (1877-1879), chauffé par les conversations avec les prêtres et les professeurs du collège Notre Dame, par l'effort exaspéré où le poète, cuirassé, corseté, se bande alors pour s'intégrer corps et âme à un milieu où il se veut reconnu, accepté, protégé: sous cette forme dérisoire, dégradée, pathétique, c'est du salut encore, du salut ici et maintenant, que, pour lui, il s'agit. Toutes les armes sont bonnes et, lectures, causeries, mimétisme, Verlaine puise de toutes parts dans un fond d'idées commun à cette époque à une bourgeoisie et à une église, à une littérature et à une presse, achève de faire siennes des vues politiques dont la crise boulangiste fera, quelques années plus tard, éclater la vraie signification. C'est que la foi ne suffit plus, que la théologie même est impuissante à étayer, devant les intimes menaces, de nouveau, qui se précisent. Dès Rethel, la manie de boire reparait; la chair suffoque et se révolte; et déjà peut-être, si **"pure"** qu'elle soit encore, que sans doute elle restera, l'amitié passionnée pour Lucien Léтиноis apparaît-elle comme une nouvelle, une hypocrite et déchirante tentation. Une règle, une loi, jamais Verlaine n'en a éprouvé si urgent le besoin; hanté par elles depuis l'adolescence, depuis ses confidences, en 1863, et l'aveu poignant de sa **"faiblesse"** à l'abbé Delogne, depuis ce jour, presque enfant encore, où il est entré comme un fou dans une église: qui l'aidera à tenir debout, à s'exorciser? Cet appui hors de soi, c'est de l'adhésion farouche à une doctrine, cette fois, qu'il l'attend; et il y a aussi ce rêve d'un passé chevaleresque et pur, ce miraculeux mirage qui l'auréole.

A ce rêve - car, Moyen Age ou société théocratique, le rêve s'insinue jusque dans le mouvement même qui, en Verlaine, le combat ou croit se prémunir contre lui, - le pauvre **"essai de culture"** de Juniville participe encore (1880). Géorgiques chrétiennes - l'entreprise en apparence la plus réaliste, c'est l'imaginaire encore qui la dicte et la détruit, - vie prise dans le cycle des travaux et des jours, accord comme naturellement attendu avec les choses et Dieu, l'amitié même pour Lucien Léтиноis, trouble amour mal déguisé ou inquiète paternité, s'inscrit au prix d'un étouffant effort dans cette

entreprise si tôt guettée par l'échec.

C'est sans doute à la ferme de Juniville - où, dans la petite bibliothèque du poète, figurent les *"Prophètes du passé"* de Barbey dont l'influence sur le *"Voyage en France par un Français"* est peu récusable, - puis à Reims où il a suivi Létinois qui y fait son année de volontariat (1880-1881), que Verlaine rédige la plus grande part de son livre. Si le *"Voyage en France par un Français"*, plutôt qu'il ne s'achève, tourne court, le mouvement qui l'inspire ne s'éteint pas pourtant aussitôt: bien plutôt il déborde, il se prolonge dans des pièces de vers qu'on n'en peut guère séparer, ces sonnets satiriques datés de 1881 et vraisemblablement, eux aussi, écrits à Reims: *"Sonnet héroïque"* (repris dans *"Amour"* en 1888), *"Buste pour mairies"*, *"Thomas Diafoirus"*, *"Nébuleuses"*, peut-être aussi *"Puero debetur reverentia"* (ces quatre poèmes réunis au recueil posthume d' *"Invectives"*, en 1896). Une même furieuse rancoeur y flagelle les *"Jules"*, Grévy, Ferry, Paul Bert, une république caricaturale, *"radoteuse, au poil rare, et sans dents"*, *"hystérique égorgée des rois"*, dont le poète déchainé rêve de voir *"dinguer en croix (la) vie horizontale et (la) mort verticale"*. Le ton, on le voit, le style, les thèmes mêmes du *"Voyage en France par un Français"*.

L'ouvrage, dans l'état où il nous est parvenu, et qu'on peut hésiter à croire complet, tant il manque de cohérence, part soudain dans d'autres directions, se compose de huit chapitres dont un, le sixième, est donné pour *"manquant"* et dont on a pu croire qu'il était effectivement perdu. Il n'en est rien, et ce chapitre consacré à la poésie contemporaine a été détaché du *"Voyage en France par un Français"* lorsque, après son échec auprès de la *"Revue du Monde catholique"*, Verlaine ne se fit plus d'illusions sur le sort possible de son manuscrit. Il le publia en décembre 1884 dans *"La Revue indépendante"* sous le titre: *"A propos de M. Catulle Mendès. Sur le Parnasse contemporain"*. *"Fragment ancien"*, précise la préoriginale. Il se peut que le poète ait alors légèrement remanié la version primitive du *"Voyage en France par un Français"*, car la poésie contemporaine n'y apparaît nullement jugée d'un point de vue catholique et les Parnassiens n'y sont certes pas présentés comme *"coupables"*: ce n'est pas là une certitude. C'est ce texte que Verlaine joindra en 1886, sous le titre *"Du Parnasse contemporain"*, aux *"Mémoires d'un veuf"*. Mais il l'avait utilisé une autre fois encore, en en insérant le passage sur Mallarmé dans l'étude des premiers *"Poètes maudits"* consacrée à ce poète et parue dans *"Lutèce"* en novembre 1883 et janvier 1884: une note de l'édition de 1888 des *"Poètes maudits"* le précisera. Ces chapitres *"critiques"* sur la poésie, le roman et le théâtre (VI, VII et VIII), dont aucun document ne permet d'affirmer qu'ils formaient, dans le plan de Verlaine, la fin du *"Voyage en France par un Français"*, ont été très certainement les derniers écrits: non pas même à la fin de 1880, mais au début de 1881. En effet, *"Nos auteurs dramatiques"*, de Zola, qui nourrissent tout le dernier chapitre, n'ont paru qu'en 1881, ainsi que *"Les Romanciers naturalistes"*. Enfin, dans une note au chapitre VIII, inachevé, ou mutilé, et publié par Ernest Delahaye dans ses *"Documents relatifs à Paul Verlaine"*, Verlaine parle d'un nouveau livre de critique publié tout récemment par Zola: *"Documents littéraires"*. Or, les *"Documents littéraires"* parurent, eux aussi, en 1881, mais après *"Les Romanciers naturalistes"* et *"Nos auteurs dramatiques"*: on voit que ces pages du *"Voyage en France par un Français"* ne peuvent donc avoir été écrites qu'en 1881, après la parution des *"Romanciers naturalistes"* et de *"Nos auteurs dramatiques"*, et avant celle des *"Documents littéraires"*.

Mais d'autres repères encore témoignent de la rédaction tardive du *"Voyage en France par un Français"*. Certes, lorsque Verlaine écrit, au chapitre III: *"Tels nous voici, Français de 1881"*, on peut penser qu'il a rectifié la date au moment où il proposait son texte à la *"Revue du Monde catholique"*; mais il y a le chapitre V, cette étonnante lettre d'un père à un fils partant *"pour l'armée"*, qui assigne à ces pages au moins une date irrécusable. Ce *"fils"*, ce n'est pas, d'évidence, le petit Georges Verlaine, qui a neuf ans en 1880, mais bien Lucien Létinois, dont on sait qu'il fit son année de volontariat - pour laquelle le poète versa les 1500 francs conditionnels - dans l'artillerie, de l'automne 1880 à l'automne 1881, à Reims et au camp de Châlons, et que Verlaine s'installa alors près de lui, ajoutant de nouveaux chapitres à ceux probablement déjà écrits, près de Létinois encore, à la ferme de Juniville. Ce chapitre, à

la fois prudhommesque et pathétique, - c'est lui-même que Verlaine aspire, en cet autre, à exorciser: qu'il ne soit pas, surtout, celui-là que je suis, et qui me dévore! - présente un intérêt extrême du point de vue biographique, et l'on s'étonne que l'on n'y ait pas prêté plus d'attention. Il confirme en effet irrécusablement la thèse, généralement peu suivie, de M. Antoine Adam, selon laquelle l'amitié de Verlaine pour Lucien Létinois est restée "pure". Homosexualité sublimée, sans doute, nostalgie, non sans trouble elle-même, il se peut, de paternité, mais enfin comment récuser un témoignage si évidemment sincère, tenir pour rien ce long et douloureux effort où, pendant des années, depuis la conversion, en Angleterre, à Rethel, et jusqu'à la mort de Lucien, on peut le croire, s'est acharné le poète pour se réformer, pour s'exorciser, au prix même, peut-être, de s'étouffer? Il faut le reconnaître: si la mort de Lucien a eu un tel retentissement et de telles conséquences dans la vie de Verlaine, c'est que c'est son dernier espoir d'être enfin un autre, son ultime rempart au monde contre ses monstres, contre lui-même, avec cette mort, qui s'effondrait. Une pureté fragile, menacée, oui, sans doute: un autre rêve, pourtant, de pureté. Il y a, entre la pièce VIII d' "Amour" analysée par M. Adam et la fin du chapitre V du "Voyage en France par un Français", concordance absolue. "L'autre question," (c'est-à-dire celle, précisément, de la chasteté), "tu l'as en partie résolue toi-même, il y a un an", écrit ici Verlaine, et c'est lui, aussi, qui souligne. Et comment douter dès lors que l'allusion ne soit la même, dans le "Voyage en France par un Français" et dans la pièce d' "Amour", à ce sombre soir du 24 décembre 1879, à Londres, où Lucien fit à son "père", qui l'envoya aussitôt se confesser, l'aveu d'un "péché mortel"? Que ce "péché" - le poète eût-il été si affolé autrement? - loin d'être on ne sait quel "pacte satanique" entre les deux hommes, non, Lucien n'est pas Rimbaud, il n'en est pas même l'exsangue reflet, ne fût au contraire une passade de Lucien ou son amour pour une fille? Trahi, Verlaine, ce "fils", va-t-on le lui arracher, une fille aura-t-elle ce que lui-même, depuis des mois, se flagelle pour ne pas avoir, et l'obscène "remuement de la chose coupable" va-t-il donc desceller cette précaire et épuisante entreprise où il s'agit, il ne peut rien seul, il ne l'a pu jamais, de son rachat, de son salut?

Histoire, politique, invectives, critique littéraire, c'est un monstre que le "Voyou". Mais peut-être eût-il contenu, contenait-il aussi d'autres chapitres, géographiques, pittoresques, un portrait plus physique de la France et comme l'ébauche, en effet, d'un vrai voyage. Du moins si l'on en croit Delahaye. Car c'est bien, selon lui, un autre chapitre arraché au "Voyage en France par un Français" que cette description d'Arras publiée dans "Art et critique" en novembre 1889 seulement sous le titre "Vieille ville" avec la mention: "fragment d'un livre perdu", mais, les allusions du texte aux séjours du poète chez sa mère lorsque celle-ci habitait impasse d'Elbronne à Arras ne permettent guère d'en douter, composée très antérieurement, et à l'époque, les dates concordent, où Verlaine, entre l'Angleterre et Juniville, songe au "Voyage en France par un Français" et a déjà, sans doute, commencé par intermittence à y travailler. Un autre aspect du "Voyage en France par un Français", alors, un autre chapitre "manquant", cette "Vieille ville" qui doit, tout autant qu'au souvenir et au regard, ou davantage, à de récentes monographies: sinon à l' "Histoire d'Arras" de Lecesne, parue à Arras en 1880 justement, du moins, une note des "Oeuvres posthumes" le signale, au "livre si intéressant de M. Le Gentil, juge au tribunal civil d'Arras", "Le Vieil Arras", et ce n'est qu'un emprunt, qu'un démarquage de plus: le "Voyou" en regorge? On hésiterait à en croire Delahaye, si un passage du texte des "Oeuvres posthumes", plus long et par endroits seulement différent de celui d' "Art et critique", mais dont nous n'avons pu consulter le manuscrit, ne faisait en effet allusion à un plus vaste ensemble: d'autres monuments, écrit Verlaine, "sont également dignes de mention et nous forceraient en conscience à la description si le plan de ce livre ne s'opposait à plus de développements accessoires...". On est en droit, si ce "livre" mystérieux est bien le "Voyage en France par un Français", de sourire à ce mot: "plan". C'est à d'étranges zigzags, bien plutôt, que l'on songe, et l'on voit mal comment cette évocation bavarde et isolée d'Arras aurait pu se rattacher au dessein primitif de l'oeuvre, à moins que, mal à l'aise et déçu Verlaine lui-même devant son propre monstre, n'y croyant plus trop et doutant de pouvoir ressaisir une fuyante unité, il n'ait fini, comme de plus en plus il lui arrivera, par le considérer comme un "fourretout": en ira-t-il autrement de tant de projets, de ces "Aventures d'un homme

simple” avortées, par exemple, et des “Mémoires d’un veuf” eux-mêmes, que tant de textes disparates devaient gonfler?

“Vieille ville”, en tout cas, ne fait pas partie du manuscrit du “Voyage en France par un Français” tel que, après mainte mésaventure, il nous est parvenu et tel sans doute que Verlaine, en 1881, le présenta à la “Revue du Monde catholique”. Dans le même temps, “Sagesse” à peine vient de paraître, le poète souhaite réunir en plaquette les “sonnets malsonnants”: Palmé se dérobera. La “Revue du Monde catholique” rendra également le manuscrit du “Voyage en France par un Français” avec la mention: “Pas dans l’esprit de la Revue” (Delahaye). A l’exception du chapitre VI sur les poètes contemporains, détaché du manuscrit, il restera inédit jusqu’en 1907. Verlaine, doutant vraisemblablement de le placer jamais, le céda, en juillet 1891, à son logeur, en paiement d’une dette de deux cents francs. Il fut racheté par un ami des Goncourt, le collectionneur Delzant, dont le gendre, Louis Loviot, le publia, avec une brève préface, chez Messein, onze ans après la mort du poète.

Prolongement ou envers de “Sagesse”, le “Voyage en France par un Français”, comme les “sonnets malsonnants”, poursuit l’entreprise amorcée de dépoétisation. Les lecteurs bien pensants que la “confession” de “Sagesse” n’a pas atteints, Verlaine espère les gagner par là. Ce qu’il voudrait, avec ce mélange d’ingénuité et de roublardise en lui, ce souci d’honorabilité bourgeoise qu’il traînera encore d’hôpital en garni et qui se confond peut-être, moins paradoxalement qu’il n’y paraît, avec l’inquiète obsession du salut, c’est être sacré d’emblée grand écrivain catholique, faire carrière. C’est peut-être, un instant, en 1881, en Juvénal chrétien qu’il s’apparaît. Ce que, des sonnets, du “Voyage en France par un Français”, cependant il attend, c’est la situation d’écrivain de droite qui sera celle d’un Bourget et qu’il a manquée, malgré les intentions de la préface, de l’article du “Triboulet”, avec “Sagesse”: comment ne la manquerait-il pas encore? Cet échec inclinera, lui aussi, sa destinée. Nul être pourtant plus mal résigné à soi-même, et c’est bien ce même Verlaine effaré de ce sauvage ivre en lui et qui refusera jusqu’au bout de coïncider avec son image, qui se présentera, en 1893, à l’Académie.

L’histoire de la France et de l’Eglise française envisagée du seul point de vue de la Compagnie de Jésus (le poète possède dans sa bibliothèque une “Histoire des jésuites”); l’attaque furieuse des Oratoriens, de Port Royal, - mais déjà “Sagesse” repoussait avec horreur les charmes d’un siècle “gallican et janséniste”, naviguait vers “un Moyen Age énorme et délicat”, - Pascal et Nicole rendus responsables de la Terreur; la décadence de la France liée à l’idée même de démocratie; les diatribes contre l’esprit moderne, la République, le parlementarisme, on voit assez ce que le “Voyage en France par un Français” doit aux “Soirées de Saint Pétersbourg”, aux “Prophètes du passé” de Barbey, lu à Juniville et où l’on est tenté de croire que Verlaine a puisé l’essentiel de ses idées, sans doute aussi à Veuillot.

Et sans doute la singularité de l’oeuvre est-elle dans cette nostalgie d’un Moyen Age idéal, qu’elle a en commun avec “Sagesse” et où tente, un moment, de se couler la rêverie verlainienne; elle n’est pas moins dans l’exercice d’un regard critique à peu près abandonné depuis 1865 et 1868. Critique forcenée, certes, militante elle aussi, et politique. On y découvre pourtant Verlaine étonnamment attentif aux oeuvres et aux hommes. Détaché de la littérature, il ne l’a jamais été, ni à Mons, quand de si près il s’attachait à la correction et à la diffusion des “Romances sans paroles”, ni, malgré les lecteurs pieuses, le catéchisme, l’apologétique, après la conversion. Auteur, lecteur, c’est à sa passion la plus indéradicable que, dans les trois derniers chapitres du “Voyage en France par un Français”, revient Verlaine. Et assurément il convient de faire dans ces pages la part au parti pris religieux ou politique, parfois à l’animosité personnelle: la place de Vallès, de Daudet même, - “cigalier”, “exquis” de profession, - et, en Zola, du “poète”, n’y est pas moins justement cernée et avec ce même miraculeux instinct qui, en dépit des “camaraderies”, des complaisances, restera, jusqu’au bout, celui de Verlaine. Cette plongée dans les oeuvres est à retenir: converti, et prenant parti contre le monde des formes et des styles, le poète, comme au temps des “Intimités”, de la tentation réaliste, puis de l’incitation impressionniste, n’a pas cessé de prêter attention à ce qui naissait autour de lui. Trois ans plus tard, c’est la critique hâtive mais si irrécusablement divinatoire des “Poètes maudits” qui, en 1884, l’imposera.

Mais, auparavant, Verlaine aura encore écrit **“Nos Ardennes”**. Cette brève monographie du Rethélois et du Vouzinois, où l’on dirait que le poète s’essaie à cette littérature maigrement alimentaire qui accablait ses dernières années, avait longtemps échappé aux bibliographies. Elle se réduit à une série de six articles parus dans “Le Courrier des Ardennes”, journal de Charleville moqué par Rimbaud et auquel ce dernier ne songera pas moins un jour à collaborer, à la fin de l’année 1882 et en janvier et février 1883. On y lit en filigrane le souvenir des promenades dans la campagne ardennaise du temps du professorat à Reims (octobre 1877-juillet 1879) et de l’installation avec Lucien Létinois à la ferme de Juniville, au sud de Reims (début mars 1880-début 1882). Ces articles, retrouvés par Jules Mouquet, ont été par lui réunis en une mince plaquette, publiée chez l’éditeur Pierre Cailler, à Genève, en 1948”.

JACQUES BOREL

Paul Verlaine: poeta della natura e poeta cristiano

“Quando ero studente e il lungo marciapiede di rue Gay Lussac prolungava per me le scivolote gloriose verso l’avvenire di uno scolaro scalmanato, sovente mi succedeva di incontrare durante la stessa passeggiata due zoppi. Uno era un omino con una barbetta puntuta, una papalina sulla testa e un occhiale che gli cavalcava il naso, riportandomi in modo poco gradevole al ricordo dei professori di Louis le Grand. L’altro, molto più interessante per me, con la barba incolta di vagabondo, la gamba rigida, e i piccoli occhi insolenti e sognanti, appoggiato a un grosso bastone si avviava là in fondo, non lontano dal Lussemburgo, verso il café François Ier, per aromatizzarvi i sogni

Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange

Di quei due zoppi uno si chiamava Pasteur, l’altro Paul Verlaine.

Amavo Verlaine. Dopo Baudelaire, i suoi versi, a volte sulle pagine del piccolo “Lutèce”, a volte in uno di quei volumetti semi-segreti che di tanto in tanto, all’ombra di Notre Dame, l’editore Vanier si lasciava sfuggire, furono la grande scoperta della mia adolescenza. Ripetevo a me stesso i versi deliziosi di **“La Bonne Chanson”**, delle **“Fêtes galantes”**, di cui i musicisti non ci avevano ancora espropriati, e soprattutto quelli delle **“Romances sans paroles”**, che avevano per me l’incomparabile prestigio di essere state scritte sotto l’influsso diretto di Rimbaud.

Più fedele di tanti altri compagni delle mie fantasticherie antiche, Paul Verlaine non mi ha lasciato. Non ebbi, con Victor Hugo, altri rapporti che di freddezza. I nomi di Leconte de Lisle e di Flaubert mi sono ormai del tutto indifferenti. Richard Wagner, da quando non intesi più la sua musica al concerto ma in un teatro, per me fu di botto inghiottito sotto le rovine del suo Walhalla di cartone. Ma dopo averlo più o meno a lungo scordato, finisco sempre col ribadire, dentro di me, l’urto contro l’asfalto del bastone e del piede claudicante del povero pellegrino, che sembra scandirmi alle orecchie il consiglio della sua arte poetica:

Préfère, poète, préfère, préfère, préfère l’impair!

Quello zoppicare di Verlaine, quell’andatura ferita fra cielo e terra, come di un grande uccello cui siano state amputate le remiganti, quel parallelo e l’alternativa, il piede che si rifiuta di cedere all’ala, e che continua a cercare dolorosamente il cammino nel fango mentre, più in alto, il membro spirituale tenta disperatamente d’innalzarsi, quell’angelo, che come in Baudelaire non sostituisce più il brutto assopito, ma tenta disperatamente, miserevolmente, e “talqualmente” di convivere con lui, il tema, il conflitto di quella doppia nota ostinata, mi sembra di continuare a sentirli dentro di me, mentre cerco di indurre voi *per angusta ad angusta* attraverso l’opera del poeta commovente, dai margini azzurrini della foresta delle Ardenne fino a quella chiazza luminosa che rillette su un muro di prigione e d’ospedale il sole invisibile di Dio.

E’ stato detto, non a torto, che ogni poeta é profeta come indica il doppio senso del latino *vates*. Fin dall’inizio egli ha il sentimento della sua vocazione, é cosciente di ciò che ha da dire e di tutto ciò che la vita, per alimentare in lui quel grido oscuro che si desta, gli fornirà, come materia e come occasione. Così, sui banchi del liceo, Baudelaire scrive un distico in cui é inclusa l’esperienza di una lunga vita e in cui si riassume

anticipatamente tutto ciò che un amaro destino serbava a quel cuore debole e profondo:

Tous les êtres animés

Sont des vases de fiel qu'on boit les yeux fermés.

Anche Verlaine, non appena arruolato nella schiera dei **"Poètes maudits"**, di cui avrebbe più tardi scritto i nomi sulle pagine sanguinose della fama, sembra essere stato investito dello strano dono di chiaroveggenza. Non soltanto seppe di dover morire a cinquantadue anni (la data é scritta in una delle sue poesie) ma fin dalla soglia del suo percorso ne ha previsto e descritto il patetico svolgimento. Non é senza emozione che si legge, alla prima pagina del suo primo libro, i **"Poèmes saturniens"**, il brano seguente:

Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,
Crurent, et c'est un point encor mal éclairci,
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
Et que chaque âme était liée à l'un des astres.
(On a beaucoup raillé, sans penser que souvent
Le rire est ridicule autant que décevant,
Cette explication du mystère nocturne.)
Or ceux-là qui sont nés sous le signe de Saturne
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheurs et bonne part de bile.
L'Imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
Dans leurs veines le sang, subtil comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, - en admettant que nous soyons mortels, -
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne.

e qualche pagina più in là:

Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
Au brick perdu jouet du flux et du reflux,
Mon âme pour l'affreux naufrages appareille.

E un pò più tardi, sinistramente stonata nel mezzo delle gioie nuziali della **"Bonne Chanson"**, quella poesia che si apre con una strada fangosa del Quartiere Latino su un angoluccio minuscolo lassù in cielo di speranza e serenità:

Le bruit des cabarets, la fange du trottoir,
Les platanes déchus s'effeuillant dans l'air noir,
L'omnibus, ouragan de ferraille et de boues,
Qui grince, mal assis entre ses quatre roues,
Et roule ses yeux verts et rouges lentement,
Les ouvriers allant au club, tout en fumant
Leur brûle-gueule au nez des agents de police,
Toits qui dégouttent, murs suintants, pavé qui glisse,
Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égout,
Voilà ma route - avec le paradis au bout.

I rapporti tra l'ambiente e l'artista non sono una pura e semplice immaginazione della critica. Il poeta é l'uomo che parla in luogo di tutto ciò che intorno a lui viene taciuto (...).

Ho detto di Verlaine che é figlio delle Ardenne e dell'ardesia. E infatti é l'ardesia, credo, a fornirmi all'inizio di questa conferenza il tono adatto. Non solo l'ardesia della visiera azzurrina che ricopre tanto nobilmente i nostri castelli della Loira, e neppure quella che, attenta a ogni riflesso, sorride nei versi del vecchio **Du Bellay**:

Plus que le marbre grec me plaît l'ardoise fine.

Parlo soprattutto dell'ardesia della Meuse, quella di Fumay e del Belgio, quel fascio di fogli neri strappati agli archivi della natura, il ricordo profondamente custodito di quei cieli del Nord che tra il sole e noi frappongono perpetuo un velo di malinconia, e verso i quali una terra di fiumi e di foreste esala attraverso i tempi i suoi voti di fedeltà e di

vedovanza. L'ardesia sempre umida, più scura della pioggia! “ô les beaux étangs noirs” scriverà più tardi il poeta “qui clapotaient gais et sinistres en plein vent dans l'âtre prairie!” E aggiungerò io stesso: *‘Oh lunghe svolte della Sambre! Oh canali di Beloeil! Oh cupi pomeriggi d'estate! occhio glauco della naiade oscura sotto il ponte di Charleville! Quando lo studente dell'inferno parigino, la bocca ardente ancora della prima sorsata d'alcool, saliva verso Paliseul, il paese della sua famiglia in cui tanta gente porta ancora il suo nome, ad accoglierlo era l'anima fresca dell'ardesia, e, nel respiro di una riconquistata purezza, l'invito della foglia, e del profondo!’* (...)

Il Verlaine di cui sono venuto a parlarvi quest'oggi é il cittadino delle Ardenne, figlio dell'ardesia, l'uomo del Nord e dell'Est, colui che durante tutta la vita non cessò di udire la grossa campana di Metz, detta la Muta, rispondere al battaglia di Senlis. Non é il triste vagabondo, il barbone socratico, che incontrai al Quartiere Latino, mentre usciva probabilmente dall'albergo del Pet-au-Diable, e che serviva di zimbello ai giornalisti e agli studenti di medicina, recando intorno così miserevolmente, da un ospedale a un altro, da un'osteria a un'altra, lembi di vizio, d'ideale e di talento, per finire nel letto di una prostituta con le coperte di Racine aperte sul tavolo. In un libro assai curioso, un antico magistrato e giudice d'istruzione, M. Lécon Le Fèvre de Viry, ha studiato l'ascendenza di Verlaine che, come sappiamo, dal lato paterno é interamente ardennate. Ricordo la mia emozione, quando, durante un viaggio professionale nella regione dei campi di battaglia del 1914, alle soglie di un paesino vidi ritta di fronte a me, come intimamente il nome di quella terra pastorale e boschiva di cui tentavo d'apprendere, sorprendere e comprendere il volto, un'iscrizione: *Verlaine*. Due altre borgate, non lontano da lì, portano lo stesso nome, di una risonanza amara e sorda, che si propaga misteriosamente. Non soltanto sono un prodotto di quell'angolo della terra, i Verlaine, ma ne erano i signori. Discesi, grazie a un ramo bastardo, é vero, da una delle più illustri famiglie del Lussemburgo, quella dei D'Ochain, erano di una nobiltà autentica e legati mediante varie parentele a Guglielmo il Conquistatore, di cui portavano lo stemma: “*De gueule à trois léopards d'argent l'un sur l'autre, sommés et couronnés d'or*”. Un sigillo, sulla lettera di un avo datata 1794, inalbera la corona dalle sette perle. Certo si sarebbe di molto stupito il nostro bohème parigino e londinese, se gli avessero detto ch'egli recava a tanti “*immondes caboulots*” e “*boîtes à commis voyageurs*” la clientela di un discendente dei Plantageneti... (...)

Fino al momento in cui il cinghialeto della foresta ardennese ebbe definitivamente perduto la forza di ritirare dall'insidia la povera zampa ferita, - e non é forse notevole, che sia di nuovo attraverso la gamba che il destino si impadronì di quell'altro affascinato dalle grandi strade, Arthur Rimbaud? - fu sempre in uno degli angoli salubri della patria mai scordata che il nostro poeta tentò di ritrovare la guarigione e la salvezza, e tutto ciò che la parola infanzia contiene come purificazione, per un cuore che aveva perduto forse la propria innocenza, ma non la propria semplicità. A Paliseul viveva nobilmente e degnamente una parte della sua famiglia, e sante donne e ottimi preti tentarono a varie riprese, e non senza successo, di venire in aiuto al paria. Ed é a Coulommes che egli perseguì per un certo tempo una strana impresa di colonizzazione agricola, poiché Verlaine fu agricoltore, come ricorda il verso malinconico:

Notre essai de culture est un triste fin.

(...)

E' Rethel, dove si vantava ingenuamente d'insegnare se non la lingua almeno l'accento inglese agli alunni di un piccolo collegio ecclesiastico, e dove fece la conoscenza di Lucien Létinois. Verlaine, per ciò che in lui vi é di migliore, é rimasto un rurale... (...)

PAUL CLAUDEL

Il Simbolista, il poeta della modernità: Baudelaire

Nel **1821**, il **9 aprile**, nasce, al 13 di rue Hautefeuille, a Parigi, **Charles-Pierre Baudelaire**, (battezzato il 7 giugno seguente a Saint-Sulpice), figlio di Joseph-François Baudelaire, nato nel 1759, e di Caroline Archenbaut-Defayis (Dufaÿs), nata nel 1793, morta nel 1871. Dal suo primo matrimonio con la signorina Janin, Joseph-François Baudelaire aveva avuto un figlio (di cui Charles sarà il fratellastro), Claude-Alphonse, nato nel gennaio 1805, morto nell'aprile 1862 a Fontainebleau dove aveva fatto carriera nella magistratura.

Nel 1827, il **10 febbraio**: Muore Joseph-François Baudelaire.

Nel 1828: **8 novembre**: La vedova Baudelaire sposa il comandante di battaglione Aupick, nato nel 1789, e che è già cavaliere di Saint-Louis e ufficiale della Légion d'honneur. La sua carriera futura non smentirà queste brillanti premesse: dopo essere stato ambasciatore a Costantinopoli, poi a Madrid, Aupick morirà (1857) come senatore dell'Impero.

Nel 1832: Inviato a Lione in guarnigione, il colonnello Aupick fa ammettere il suo figliastro alla pensione Delorme.

Nel 1833:**ottobre**: Baudelaire entra come interno in *cinquième* al Collegio reale di Lione.

Nel 1836: Aupick viene chiamato allo Stato Maggiore di Parigi; il 1° marzo, Charles entra al Collegio Louis-le-Grand.

Nel 1837: Al concorso generale, Baudelaire, che termina la sua seconde, ottiene un secondo premio in versi latini.

Nel 1838: *estate*: Baudelaire effettua un viaggio nei Pirenei con Aupick. Baudelaire ne riporta le strofe già caratteristiche di **"Incompatibilité"**.

Nel 1839: **18 aprile**: Baudelaire viene espulso dal Collegio Louis-le-Grand per una inezia.

Il 12 agosto Baudelaire viene promosso *bachelier*.

Nel 1840: Baudelaire comincia a vivere in maniera sregolata ed incontra Ourliac, Gérard de Nerval, Balzac e fa la conoscenza di Gustave Le Vavas seur, poeta normanno, e di Ernest Prarond, poeta picaro. Ha una relazione con Sara, detta "Louchette", piccola prostituta del Quartiere Latino.

Nel periodo intercorrente tra il *giugno* del 1841 e la *metà di febbraio* del 1842, Aupick, al fine di strappare il suo figliastro dalla vita sregolata che conduce, gli organizza un viaggio per mare: Baudelaire soggiorna nelle isole Maurice e Réunion. Poiché Baudelaire non è arrivato fino a Calcutta, dove invece pretenderà di aver fatto scalo, ritorna in Francia passando dal Capo.

Nel 1842: **9 aprile**: Baudelaire, maggiorenne, eredita la fortuna paterna (75.000 franchi dell'epoca).

giugno: Baudelaire alloggia al quai de Béthune nell'Ile Saint-Louis. E' in questo momento che si lega con **Jeanne Duval** e fa la conoscenza di Banville.

Nel 1843: *febbraio*: Baudelaire ha in progetto una collaborazione ad una raccolta di versi con Le Vavas seur, Prarond e Douzon, progetto a cui rinuncerà. Ma egli comincerà con Prarond un dramma in versi, **"Idéolus"**.

maggio: Baudelaire risiede all'Hôtel Pimodan, al quai d'Anjou. Egli contrae i suoi primi debiti significativi, che saranno all'origine delle sue future difficoltà finanziarie.

Nel 1844: **2 marzo**: Vengono pubblicati i **"Mystères galants des théâtres de Paris"** a cui egli ha collaborato in modo anonimo.

20 settembre: Baudelaire, dietro richiesta della famiglia, si vede assegnato, nella persona di Ancelle, notaio a Neuilly, un tutore.

Nel 1845: **30 giugno**: Primo tentativo di suicidio del poeta.

Nel periodo intercorrente tra li 1845 e il 1846, vengono pubblicati due **"Salons"** ed inoltre egli collabora con il "Corsaire Satan" e con qualche altra rivista. In seconda di copertina del **"Salon de 1846"** sono annunciate, di prossima pubblicazione, **"Les Lesbiennes"**, **poësies par Baudelaire-Dufaÿs**, e **"le Cathéchisme de la Femme aimée"**, dello stesso autore".

Nel 1847: *gennaio*: Viene pubblicata **"La Fanfarlo"** nel "Bulletin de la Société des Gens de lettres". Baudelaire scopre Edgar Allan Poe.

18 agosto: Al teatro di Porte Saint Martin, **Marie Daubrun** debutta nel primo ruolo de

“la Bella dai capelli d’oro”. Una relazione di Baudelaire con Marie può essere datata (secondo Albert Feuillerat) a partire da quell’anno.

Nel 1848: Baudelaire partecipa alle giornate di febbraio e redige con due amici i due numeri di una feuille socialista: “Le Salut public”. Nell’aprile-maggio, egli é segretario della redazione di un giornale repubblicano moderato. In ottobre, egli é chiamato a Châteauroux come redattore-capo del “Représentant de l’Indre”, giornale conservatore: si tratterà di un’avventura senza futuro.

Nel 1850: *giugno*: **“L’Ame du Vin”** (“**Le Vin des Honnêtes Gens**”) e **“Châtiment de l’Orgueil”** escono ne “le Magasin des Familles”, dove sono annunciate come facenti parte di un volume intitolato **“les Limbes”**.

Nel 1851-1852: Baudelaire collabora a diverse riviste. Scopre Joseph de Maistre.

Nel 1853: *9 dicembre*: Baudelaire invia alla signora Sabatier, in modo anonimo, il primo dei poemi scritti per lei. Gli invii si succederanno fino al febbraio 1854. Nell’agosto 1857, la dea si rivela femmina.

Nel periodo intercorrente tra il luglio 1854 e l’aprile 1855, viene pubblicata una traduzione in feuilleton ne “le Pays” delle **“Histoires”** e delle **“Nouvelles Histoires extraordinaires”** di Poe, che usciranno in volume nel marzo 1856 e nel marzo 1857.

Nel 1855, egli scrive articoli sull’Esposizione Universale e su **“l’Essence du Rire”**.

Nel 1855: *1° giugno*: La “Revue des Deux Mondes” inserisce 18 poemi, sotto il titolo, stampato per la prima volta, di **“Les Fleurs du Mal”**.

Nel 1856: *30 dicembre*: Baudelaire stipula un contratto con la casa editrice Poulet-Malassis e De Broise alla quale vende **“Les Fleurs du Mal”**. Auguste Poulet-Malassis, allievo della “Ecole des Chartes”, celebre scuola di paleografia, a Parigi, grande bibliofilo, uomo di gusto ed editore audace, fu uno dei più fedeli amici di Baudelaire.

Nel 1857: *4 febbraio*: Viene consegnato il manoscritto delle **“Fleurs du Mal”** al corrispondente parigino di Poulet-Malassis.

27 aprile: Muore Aupick.

25 giugno: Vengono poste in vendita **“Les Fleurs du Mal”**.

5 luglio: Esce un articolo di Gustave bourdin ne “Le Figaro”. Furono, si dice, quelle righe tanto sciocche quanto cattive che scatenarono i provvedimenti legali.

14 luglio: Esce un articolo molto elogiativo di Edouard Thierry ne “le Moniteur”. Baudelaire lo raccoglie in una plaquette: **“Articles justificatifs”**.

20 agosto: Viene celebrato il processo alle **“Fleurs du Mal”** davanti alla 6ª camera correzionale. La requisitoria é di Ernest Pinard (che aveva già ne aveva fatta un’altra, quello stesso anno, contro **“Madame Bovary”** di **Flaubert**). Viene commiata la condanna dell’autore e degli editori ad ammende ed alla soppressione di sei poemi.

Nel 1859: *giugno e luglio*: La “Revue française” pubblica il **“Salon de 1859”**.

Nel 1860: *1° gennaio*: Baudelaire stipula un nuovo contratto con Poulet-Malassis per la **seconda edizione** delle **“Fleurs du Mal”**, per i **“Paradis artificiels”**, le **“Opinions littéraires”** (il futuro **“Art romantique”**) e **“Curiosités ésthétiques”**.

Maggio: Vengono pubblicati i **“Paradis artificiels”** dall’editore Poulet-Malassis.

Nel 1861: *febbraio*: Viene pubblicata la 2ª edizione delle **“Fleurs du Mal”**.

1° aprile: Viene pubblicato **“Richard Wagner”** nella “Revue européenne”. Accresciuto da una prefazione, questo studio sarà pubblicato in maggio sotto forma di brochure.

Dicembre: Baudelaire propone la sua candidatura alla Académie Française. La ritirerà nel febbraio successivo.

Nel 1862: *23 gennaio*: Il poeta subisce un **“singolare avvertimento”** che annota nei suoi diari intimi e sente passare su di lui **“il vento dell’ala dell’imbecillità”**.

agosto: Vengono pubblicate sette annotazioni di Baudelaire (su Victor Hugo, Marceline Desbordes-Valmore, Gautier, etc.), nel IV tomo dei “Poètes français”, antologia diretta da Eugène Crépet. In quello stesso volume, compare un’annotazione di Gautier su Baudelaire.

6 settembre: Esce su “The Spectator” un articolo entusiasta di Algernon Charles Swinburne sulle **“Fleurs du Mal”**.

settembre: Escono alcuni **“Petits poèmes en prose”** su “la Presse”.

Nel 1863: *13 gennaio*: Baudelaire cede all’editore Hetzel (che ritroverà in Belgio) il diritto di pubblicazione delle **“Fleurs du Mal”** e dei **“Petits poèmes en prose”** (**“Le Spleen de Paris”**), ma quello delle **“Fleurs du Mal”** appartiene ancora a Malassis.

Nel 1864: *aprile*: Baudelaire parte per Bruxelles dove deve tenere delle conferenze e dove conta di vendere ad un editore le sue opere complete. La sua delusione, la sua amarezza avranno libero corso in un pamphlet di rara violenza: **“Pauvre Belgique”**.
 Nel 1865: *1° febbraio*: Mallarmé pubblica su “l’Artiste” la sua **“Symphonie littéraire”** di cui la 2ª parte é consacrata alla gloria di Baudelaire.
novembre e dicembre: Escono su “l’Art” articoli entusiasti di Verlaine su Baudelaire.
 Nel 1866: *febbraio*: Vengono pubblicate **“Les Epaves”**, che raccolgono le pièces condannate e versi di circostanza.
metà marzo: Baudelaire cade sui gradini della chiesa di Saint Loup a Namur: il poeta viene colpito da disordini cerebrali e da emiplegia. Verrà curato per un certo periodo a Bruxelles. In luglio, sua madre lo riporterà a Parigi, dove verrà ricoverato nella casa di cura del Dr. Duval, nei pressi dell’Etoile.
 Nel 1867: *31 agosto*: Dopo una lunga agonia, il poeta muore. Il 2 settembre si tiene il servizio religioso a Saint Honoré d’Eylau. Il poeta viene inumato al cimitero Montparnasse, dove Banville e Asselineau tengono dei discorsi.
 Nel 1868: *dicembre*: L’editore Lévy, che aveva acquistato per 1.750 franchi il diritto alla pubblicazione delle opere di Baudelaire, mette in vendita le **“Curiosités ésthétiques”** e la 3ª edizione delle **“Fleurs du Mal”**, preceduta da una prefazione di Gautier. L’anno successivo usciranno **“l’Art romantique”** e i **“Petits poèmes en prose”**, a cui seguiranno, fino al maggio del 1870, tre volumi che riprenderanno cinque traduzioni da Poe.

La critica

“Questa poesia non cerca altro che la confessione. Baudelaire, mentre la compone, pensa soltanto a confidare i suoi più gravi pensieri, a trasmetterli, a darli agli altri come un peso segreto e insopportabile. Questa sottile costruzione, questa moderazione del capriccio poetico con cui egli mantiene sempre la frase a disposizione della sua anima; infine queste lunghe immagini che tormentano il ricordo come rimproveri, tutto é calcolato per esprimere i sentimenti di un cuore che non può sopportare la propria solitudine. (...) E’ tutta la nostra anima con la violenza insospettata dei suoi diversi amori che Baudelaire ha reso sensibile a noi stessi. E’ possibile che il dono sia pesante e che occorra coraggio per sopportarlo. Questa poesia non rassicura; non spande illusioni. Ma si rivolge a coloro per cui non c’è nulla di più bello che conoscere il proprio cuore, sentirlo pesare in sé. Sovente ascolterò la voce di questo angelo sapiente e disperato”.

JAIQUES RIVIERE

“Accanto alle **“Fleurs du Mal”**, come appare molle, vaga, senza accento, l’opera immensa di Hugo! Questi non ha mai cessato di parlare della morte, ma col distacco di un gran mangiatore e di un gran gaudente. Forse, ahimé, bisogna contenere entro di sé la morte prossima, esser minacciati dall’afasia, come Baudelaire, per avere quella lucidità nella vera sofferenza, quegli accenti religiosi nelle liriche sataniche. (...) I sentimenti di cui abbiám parlato - della sofferenza, della morte, di un’umile fraternità - fanno sì che Baudelaire sia il poeta che meglio ha parlato del popolo e dell’aldilà, mentre Victor Hugo é soltanto il poeta che ne ha parlato di più. Le maiuscole di Hugo, i suoi dialoghi con Dio, tutto il suo frastuono, non valgono quel che Baudelaire ha trovato nell’intimità sofferente del suo cuore e del suo corpo”.

MARCEL PROUST

“Dell’arte, pochi, non solo tra i letterati francesi, ma anche tra i filosofi di professione, ragionarono con pari profondità di lui; e per questo rispetto va collocato accanto a un altro artista, che fu similmente grande approfonditore delle cose dell’arte, al Flaubert. Come il Flaubert si opponeva alla “personalità”, ossia alla tendenziosità del romanzo, che era il campo più propriamente suo, così il Baudelaire alla poesia filosofica, che allora era di moda in Francia. (...) Ma tant’era la giustezza della sua mente che l’insistente polemica contro l’arte informe non lo traviò mai all’asserzione e all’esaltazione dell’astratta forma. (...) Tale nella teoria e nel giudizio, e tale procurò di essere nella pratica dell’arte; e sarebbe fraintenderlo se, lasciandosi ingannare da

talune apparenze della sua opera, gli si attribuisse qualcosa di quello spirito frivolo, che scherza col proprio oggetto e che é una delle forme del capriccio e dell'arbitrio, da lui aborriti in arte. La sua ispirazione, nella materia lubrica, triste e bestiale che solitamente tratta, é altamente seria; e, costretto in un mondo di sensualità che non può vincere, egli perviene a renderlo colossale, tragico, sublime; e pare, anche per questo riguardo, un "angelo ribelle".

BENEDETTO CROCE

"Baudelaire occupa, non solo nella storia della poesia francese, ma in quella di tutta la poesia europea, una situazione privilegiata; egli é in qualche modo il perno attorno a cui la poesia ruota per diventare moderna, e tutte le scuole che si sono succedute dall'apparizione delle **"Fleurs du Mal"**, tanto i parnassiani quanto i simbolisti ed i surrealisti, l'hanno preso come punto di riferimento privilegiato. Ciò non é dovuto solo alla qualità letteraria eccezionale della sua opera; si tratta qui di qualcosa di più grave che non la bellezza o la riuscita particolare di certi poemi o di certe pagine; ciò che dà a Baudelaire il posto, la funzione il valore eminente che hanno in qualche modo le principali indicazioni geografiche, e quella fatalità, direi, quel carattere inevitabile in ogni ricerca concernente la poesia e la sua evoluzione dopo i primi romantici, in ogni riflessione attuale sui problemi della letteratura e del linguaggio, é il fatto che in lui la poesia prende coscienza di sé stessa in maniera tutta nuova, che egli ha saputo trarre più chiaramente e più profondamente di chiunque altro prima di lui, dalla propria esperienza individuale, un certo numero di conseguenze e di conclusioni sulla natura stessa di quell'impresa che é la poesia, che é stato capace di farne scaturire l'importanza e l'indipendenza con tanto splendore che nessuno scrittore onesto ha potuto poi sottrarsi in alcun modo a questa luce inquietante".

M. BUTOR

L'ARTE DI BAUDELAIRE E LA "POESIA PURA"

Per convenzione critica ormai pressoché unanime, l'arte di Baudelaire é all'origine di ciò che comunemente e prevalentemente intendiamo per "poesia moderna". Secondo M. Butor, Baudelaire **"é in qualche modo il perno attorno a cui la poesia ruota per diventare moderna"**. In tale giudizio, tuttavia, coesistono e possono coesistere due punti di vista assai diversi. In effetti, l'arte di Baudelaire é tra le più difficili da racchiudere in formule, e questo non perché sia sfuggente, ma perché é varia e complessa. Baudelaire non é stato solo un grande poeta, ma anche un grande critico e un grande studioso di problemi estetici, forse il più geniale del suo tempo. Come tale, oltre che con la sua attività creativa, in particolare con la perfezione musicale del suo stile e con l'esattezza (che egli stesso amava definire *"matematica"*) delle metafore, egli ha contribuito all'elaborazione di quel concetto di **"poesia pura"** che aprì la strada al simbolismo, al post-simbolismo, allo *"sperimentalismo"* di Mallarmé, movimenti che costituiscono una sorta di ponte fra la poesia romantica e la poesia del nostro secolo. Baudelaire ha insistito molto sull'importanza del ruolo dell'intelligenza nella creazione artistica, opponendosi all'ideale romantico dell'inconsapevolezza del genio. Accogliendo e sviluppando alcune suggestioni teoriche di Poe, da lui studiato e tradotto, Baudelaire giunse a formulare un concetto di enorme portata critico-storica: il concetto di **"specificità"** della poesia. Baudelaire fu il primo a definire, in teoria e in pratica, la poesia separandola da tutti gli altri campi con i quali, fino ad allora, la si era confusa: eloquenza, moralità, filosofia, psicologismo, storia. Secondo Paul Valéry, **"Les Fleurs du Mal" non contengono né poemi né leggende, né altro che abbia a che fare con una forma di racconto. Non vi é alcuna tirata filosofica. La politica é del tutto assente. Le descrizioni, rare, sono sempre dense di significato. Tutto, invece, é incanto, musica, sensualità astratta e potente**". Per Baudelaire, tuttavia, la specificità della poesia non va ricercata, né egli la ricercò, esclusivamente nel campo del linguaggio, come faranno in seguito Mallarmé e lo stesso Valéry; bensì in quello, ben più vasto e comprensivo, dell'immaginazione. Come lo stesso Baudelaire scrisse: **"Solo l'immaginazione contiene la poesia"**. Che cos'è per Baudelaire l'immaginazione? Non é come per i romantici, una forza istintiva e selvaggia, destinata a far violenza alla natura. Per Baudelaire, al contrario, l'immaginazione del poeta deve ordinare la natura, deve riunire in un'unica,

armoniosa percezione intellettuale quell'universo che i nostri sensi percepiscono come incoerente e contraddittorio. **“Io voglio illuminare le cose con il mio spirito e proiettarne il riflesso sugli altri spiriti”**. Il poeta é, insomma, il “traduttore”, il “decifratore della analogia universale”, colui che traduce, come suggeriscono **“Les Paradis artificiels”**, i “geroglifici” del mondo e che coglie le **“corrispondenze”** della natura, i sottili, misteriosi legami attraverso i quali **“i profumi, i colori e i suoni si rispondono”**.

Ma Baudelaire non é solo il poeta delle “corrispondenze”, il decifratore della segreta armonia dell'universo; e la portata innovativa della sua arte non si limita al pur fondamentale impulso dato alla nozione e alla prassi della “poesia pura”. La sua poesia, che si pone all'origine del simbolismo, é anche, in un certo senso, piú “moderna” del simbolismo, per la sua capacità di cogliere e raffigurare i piú segreti moti della sensibilità e della coscienza, per la sua adesione, non solo intellettuale ma, per così dire, fisiologica, a ogni forma di vita (compresi il vizio, la malattia e la morte) e, infine, per la potente naturalezza con cui ha saputo includere in sé, rendendole oggetto di poesia, le nuove dimensioni di realtà aperte dalla rivoluzione borghese e industriale: la realtà urbana, per esempio, di cui Baudelaire é stato (si pensi soprattutto alla sezione de **“Les Fleurs du Mal”** intitolata **“Tableaux parisiens”**) il primo e il piú grande interprete in poesia. Insieme all'osservazione complice e ardente della vita in ogni sua forma, dalla piú pura alla piú perversa, ciò che non ha mai smesso di attirare Baudelaire, di ferirlo, di colmarlo di sofferenza e voluttà, é stato lo spettacolo intimo e crudele della propria angoscia, della propria solitudine, del proprio immenso e immensamente insoddisfatto bisogno d'amore. La noia, lo *spleen*, termini che ricorrono con tanta frequenza nelle pagine di Baudelaire, non sono atteggiamenti snobistici o estetizzanti, ma simboli esatti e spaventosamente sinceri della condizione esistenziale di un uomo profondamente attaccato alla vita, dotato di una sensibilità aperta e dolorosa, che tuttavia non ha potuto né voluto sottrarsi alla certezza di essere un escluso, un disadattato, un oggetto di incomprendimento e di scherno. E' centrale in questo senso, nella sua opera, la tensione tra *spleen* e *idéal*, cupa vertigine esistenziale e anelito religioso e contemplativo, senso amaro della solitudine dell'artista e attrattiva ammaliante del **“viaggio”**: una tematica contraddittoria che percorre non solo la produzione poetica, ma anche gli scritti autobiografici e le rimanenti opere in prosa: da quel settore delle **“Curiosités esthétiques”** che sotto il titolo **“Le peintre de la vie moderne”** definisce alcuni aspetti centrali della situazione dell'individuo nella società, a quel gioiello di prosa poetica che sono i **“Petits poèmes en prose”** che compongono lo **“Spleen de Paris”**, opera profondamente innovatrice, autentico modello di un nuovo genere letterario.

Il “mondo annoiato” che Baudelaire denuncia fin dalle prime battute delle **“Fleurs du Mal”** é innanzitutto l'universo borghese, in cui non ha scelto né di nascere né di vivere. Egli prende ben presto coscienza della realtà di questo mondo, attraverso la sua stessa esperienza familiare. Il padre, un vecchio scettico e voltairiano, nutrito delle idee del XVIII secolo, muore nel 1827 e la madre si risposa con il maggiore di fanteria Aupick, il futuro generale Aupick. Questo personaggio, che sarà nel 1848 ambasciatore a Costantinopoli e in seguito senatore, é la perfetta incarnazione di quella società autoritaria, gelosa custode di un ordine che Guizot aveva fondato sull' “arricchimento” della borghesia e il “regime delle classi medie”. Fu probabilmente l'uomo che Baudelaire detestò maggiormente, senza dubbio per dei motivi legati alla sua sensibilità infantile, frustrato nel suo amore verso una madre la cui eleganza, profumi, pellicce aveva precocemente risvegliato i suoi sensi, ma che, secondo un classico meccanismo di *transfert*, non erano estranei alla “rappresentatività” sociale del generale: nel 1848 Baudelaire, sulle barricate, dice di voler fucilare il suo patrigno. E' dunque attraverso un'intima esperienza personale che sperimenta l'ostilità di una società.

Alcuni avvenimenti consentono di precisare meglio tale esperienza. Nel 1839 viene espulso dal Collegio Louis-Le-Grand, pur essendosi dimostrato un allievo brillante. Nel 1841 Aupick lo fa imbarcare sul “Paquebot des Mers du Sud”, sperando di calmare, attraverso un cambiamento di ambiente, il suo spirito di indipendenza. Questo viaggio avrà il vantaggio di far scoprire a Baudelaire gli orizzonti dell'isola Maurice e dell'isola

Bourbon, orientando la sua sensibilità verso la poetica dell'esotismo e risvegliando in lui "un sogno abbagliante di vele, di rematori, di bandiere e alberi maestri", ma sarà ugualmente vissuto da Baudelaire come una misura di allontanamento. Infine, nel 1844, il poeta, il cui spirito di ribellione comincia a inquietare i genitori, si vede imporre un atto giudiziario. Al maestro Désiré Ancelle viene affidato il compito di amministrare il suo patrimonio: Baudelaire sente ciò come un'umiliazione e una sconfitta. E', inoltre, per lui l'inizio di un'esistenza materiale difficile.

La vita affettiva e sessuale di Baudelaire subirà anch'essa i contraccolpi di queste prime esperienze. Sartre ha mostrato come la maggior parte dei comportamenti del poeta vadano interpretati come l'espressione di una serie di scelte che orientano il suo destino e che sono quasi sempre fatte "contro" qualche cosa. Ora, le donne che egli sceglie di amare, hanno quasi tutte in comune un certo modo di prendere le distanze dalla società borghese (o di esserne respinte): è il caso di Sarah, l'ebrea, detta Louchette; è il caso soprattutto di Jeanne Duval, la mulatta, la "Venere Nera", che fu nel bene e nel male la compagna della vita di Baudelaire; così pure Marie Daubrun, l'attrice, la "donna dagli occhi verdi"; o di Madame Sabatier, la brillante eterea, la "Presidente", il cui salotto letterario è aperto agli scrittori più intraprendenti dell'epoca e i cui favori Baudelaire alla fine rifiuterà per effetto di complesse inibizioni psicologiche.

Ma è comunque nell'attività di scrittore che esprime ben presto e nel modo più deciso la sua ribellione. La sua aspirazione a non essere un uomo "utile" lo spinge ad avvicinarsi a quelle tendenze che predicano la gratuità nell'arte. Saluta con entusiasmo "Les Cariatides" di Banville, manifesta la più grande venerazione per Gautier, riconoscendo in lui "il poeta impeccabile", "il perfetto mago delle lettere francesi", a cui dedicherà "Les Fleurs du Mal". Ma se si vota deliberatamente al culto della forma, ciò avviene per un rifiuto orgoglioso di alienare la sua indipendenza di poeta e di mescolare la propria arte a qualcosa che anche lontanamente sia al servizio della società. Dopo il 1848, cambiando completamente - e provvisoriamente - opinione, denuncerà "l'utopia puerile" dell' "Arte per l'Arte" e, esprimendo in un certo senso il negativo - o il positivo - del suo pensiero, non esiterà a scrivere a proposito dello *chansonnier* Pierre Dupont:

"(...) preferisco il poeta che si mette in comunicazione permanente con gli uomini del proprio tempo (...) venne (Auguste Barbier) ... e l'arte divenne ormai inseparabile dalla morale e dall'utilità".

Un'altra forma che assume questo splendido isolamento e questa sfida è il "dandysmo", e la ricerca di paradisi artificiali, oppio e hashish. La vocazione "estetica" che diviene da questo momento la vocazione essenziale del poeta, partecipa anch'essa di questo orientamento. Nel 1845 e 1846 egli pubblica dei resoconti dei Salon che fanno conoscere il suo nome al pubblico; lo fa certamente per guadagnarsi da vivere, e perché "scopre" realmente l'originalità di Delacroix, ma anche perché sente giustamente che la pittura, la critica d'arte sono i terreni di elezione sui quali la sua intelligenza potrà condurre la propria battaglia contro l'incomprensione borghese. Niente è maggiormente rivelatore, da questo punto di vista, dell'apostrofe "Aux bourgeois" che apre il Salon del 1846:

"Voi siete la maggioranza - di numero e di intelligenza -; perciò siete la forza, ossia la giustizia. Alcuni sono sapienti, altri proprietari; - verrà un giorno radioso in cui i sapienti saranno proprietari e i proprietari sapienti (...) Voi possedete il governo della città, ed è giusto, dato che siete la forza. Ma occorre che siate capaci di sentire la bellezza (...)".

Nel 1847 conosce l'opera di Edgar Allan Poe, attraverso una traduzione del "Gatto nero"; incontra finalmente uno spirito fratello - è nota infatti l'influenza che questi eserciterà sulla sua opera - ma, in una società che lo soffoca, non può che trattarsi di un fratello nella maledizione.

DAI "LIMBES" ALLE "FLEURS DU MAL"

Il capolavoro di Baudelaire, "Les Fleurs du Mal", verrà elaborato e pubblicato proprio in un'epoca in cui la storia si incontra con il destino degli uomini. Il 1848 provoca nell'autore un vero e proprio trauma, come testimoniano le straordinarie note

di “Mon coeur mis à nu”:

“La mia ebbrezza nel 1848. Di che natura era quest’ebbrezza? Gusto della vendetta. Piacere **naturale** della distruzione”,

e più avanti:

“Gli orrori di giugno. Follia del popolo e follia della borghesia. Amore naturale del crimine. Il mio furore di fronte al colpo di Stato. Quanti colpi di fucile ho dovuto sopportare! Ancora un Bonaparte! Che vergogna! Che cos’è l’imperatore Napoleone III. Che cosa vale. Trovare la spiegazione della sua natura. Della sua provvidenzialità”. Se Baudelaire si è lasciato innegabilmente trascinare dal grande movimento del 1848 (lo si vide sulle barricate nel febbraio e collaborò a due numeri di un effimero giornale rivoluzionario, “Le Salut Public”), si è trattato solo di una parentesi temporanea. Il colpo di Stato lo traumatizza ancora di più dell’insurrezione. Lo analizza con un acuto senso della riflessione storica, traendone nondimeno le conseguenze nella prospettiva di una revisione radicale delle sue posizioni. Arriverà fino al punto di schierarsi sotto la bandiera di Joseph De Maistre e non cesserà di subissare di sarcasmi tutte le ideologie repubblicane di progresso e di esaltazione della realtà sociale. Tuttavia è difficile non scorgere quanto di umiliazione e di rabbia vi sia nel suo atteggiamento. Se reagisce con tanta violenza agli avvenimenti del 1848, è perché innanzitutto ne ha subito il fascino. Butor ha giustamente fatto notare che per lui la **folla**, il popolo, aveva svolto in quel momento il ruolo di “intercessore”, di specchio in cui riconoscersi.

Il titolo previsto inizialmente per la raccolta doveva essere “**Les Lesbiennes**”, nel 1846; diventò “**Les Limbes**” nel novembre 1848. Il termine aveva allora un preciso significato “socialista”: Fourier definiva “periodi di limbo” le epoche di inizio della lotta sociale e della disgrazia industriale. Non sorprende quindi che un giornalista abbia potuto scrivere: “Vediamo annunciato il libro di poesie “**Les Limbes**”. Si tratta sicuramente di versi socialisti”.

Erano in realtà “**Les Fleurs du Mal**”.

Sostanzialmente Baudelaire mette soprattutto sé stesso nel suo libro. E’ nota la sconvolgente lettera indirizzata ad Ancelle:

“E’ necessario che vi dica, dato che nemmeno voi l’avete capito, che in questo libro atroce ho messo tutto il mio cuore, tutta la mia tenerezza, tutta la mia religione (travestita), tutto il mio odio? E’ vero che io stesso scriverei il contrario, sarei pronto a giurare sui miei grandi dei che si tratta di un libro di arte pura, di finzione, di gioco; e mentirei spudoratamente”.

Oltre al profondo impegno profuso dal poeta nella sua opera, questo testo evidenzia l’intenzione di “demistificare” la sensibilità romantica - il disprezzo aggressivo che l’autore ostenta nei confronti di Musset o di George Sand ne è la conferma - e di far cadere tutte le maschere dell’ipocrisia. In questo senso, “**Les Fleurs du Mal**” esprimono una straordinaria presa di coscienza della vera natura del fatto poetico. Anche la forma, del resto, mette in luce questa prodigiosa lucidità. La perfetta architettura di questa raccolta è stata sufficientemente esaltata per non vedere nell’estetica delle “**Fleurs du Mal**” l’affermazione di un ordine fondato sul “dominio del caso”, su una concezione chiara e razionale dell’arte.

L’opera rappresenta inoltre una sfida alla società borghese, contro cui Baudelaire rivolgeva l’affronto della bellezza e del male (o della bellezza del male), con accenti spesso blasfemi. Il processo alle “**Fleurs du Mal**” del 1857 (la prima edizione comprendeva cento poesie, quarantotto delle quali già pubblicate su riviste) e la requisitoria del procuratore Pinard - lo stesso che nel medesimo anno processò “**Madame Bovary**” - sono il simbolo storico di questo conflitto. La sentenza condanna Baudelaire per oltraggio al buon costume e ordina la soppressione di sei poesie tra le più belle. Baudelaire avrebbe potuto citare, a sua difesa, quel che annota in “**Mon coeur mis à nu**”:

“Tutti gli imbecilli borghesi che pronunciano continuamente le parole ‘immorale, immoralità, moralità dell’arte’ e altre bestialità del genere, mi fanno venire in mente Louise Villedieu, prostituta da cinque franchi, che, accompagnandomi una volta al Louvre (...) domandava, dinanzi a quelle statue e a quei quadri immortali, come si potevano esporre pubblicamente simili indecenze”.

La società del Secondo Impero così ben descritta è la stessa che fischia il “*Tannhäuser*” di Wagner, applaudito da Baudelaire con entusiasta chiaroveggenza, e si scandalizza

davanti all' "Olympia" di Manet, il cui genio Baudelaire sa invece anche in questo caso riconoscere. Quando in un *pamphlet* straordinariamente violento vorrà denunciare il conformismo di un Belgio per il quale non proverà mai altro che antipatia, scriverà: "Odio per la bellezza come complemento dell'odio per lo spirito". Probabilmente non pensava solo al Belgio.

REALISMO E MODERNITA'

"Ciò che aveva provocato scandalo nel suo libro era la chiara formulazione della verità erotica come oggetto di poesia. Questa scoperta non é che un elemento di una presa di coscienza più vasta: quella del mondo reale, nella sua lancinante precisione. Se lo *spleen* baudelairiano é spesso l'espressione della difficoltà di aderire a questo mondo, se esprime un sentimento di impotenza e di paralisi di fronte ad esso, ciò non toglie che il poeta accetti di guardarlo in faccia, con una straordinaria lucidità. La sezione dei "Tableaux parisiens" é forse ciò che di più lucido (e di più umano, di più tenero) sia stato scritto a proposito di questi paesaggi urbani, dove passanti, ciechi, vecchiette, mendicanti dai capelli rossi si perdono "nelle pieghe sinuose delle vecchie capitali". Questa poesia realistica della strada, dell'umido selciato, del cortile delle caserme, degli ospedali nel "crepuscolo del mattino", di tutte le miserie del mondo, é il genere in cui Baudelaire dimostra meglio la sua maestria. Essa si ritrova, più aspra, più cruda, nel ciclo del "Vin", per comparire di nuovo, in forma attenuata, nei "Petits poèmes en prose" (1869), capolavoro non solo di prosa poetica, ma anche di poesia "critica", in cui le relazioni profonde dell'autore con l'uomo e con le cose sono messe a nudo con fredda intelligenza. I "poveri" vi sono cantati per ben tre volte ("Le joujou du pauvre", "Les yeux des pauvres", "Assommons les pauvres!"), con un sentimento non di umiliante simpatia, ma di sofferta complicità.

E' comunque esatto affermare che "Parigi e la Modernità" assumono un'importanza sempre maggiore nella sua opera, a partire dalla fine del 1859. Parigi é la Parigi estremamente reale di Haussmann, e non si risolve in un semplice sogno di pietra, marmo e metallo. La modernità é la coscienza estetica di un mondo e di una società storicamente determinati - quali si possono cogliere, per esempio, attraverso l'opera di Constantin Guys, pittore delle *toilettes*, delle carrozze, delle decorazioni, dei "costumi" del Secondo Impero - e rivendicati come le coordinate di un'arte decisamente radicata nel proprio tempo. Questa idea, che ispira l'ultima parte dell'opera di Baudelaire, presiede soprattutto all'evoluzione del suo pensiero critico e alla nuova definizione che egli dà del romanticismo come linguaggio "moderno", negli importanti saggi raccolti in "L'art romantique".

Baudelaire ha pagato la crescente lucidità con la propria sofferenza di fronte a un mondo chiuso alle sue angosce e al suo universo spirituale, e il culmine del realismo (nella sua vita, purtroppo, più che nella sua opera) é rappresentato dalla miseria materiale degli ultimi anni, dalle peregrinazioni in Belgio, dalla sua agonia di afasico ed emiplegico nel 1867, ma tutto ciò era senza dubbio conforme alla "morale del secolo". Egli stesso aveva scritto:

"Ci sono altrettanti tipi di bellezza, quanti sono i modi abituali di cercare la felicità. La filosofia del progresso offre una chiara spiegazione di ciò; dunque, poiché ci sono stati altrettanti ideali quanti sono stati i modi in cui i diversi popoli hanno interpretato la morale, l'amore, la religione, etc., il romanticismo non consisterà in una esecuzione perfetta, bensì in una concezione analoga alla morale del secolo".

Non poteva rendersi conto dell'ambiguità di tali formulazioni".

R. JEAN

LETTURE CONTEMPORANEE

Una volta dissipate le immagini leggendarie che avevano sfumato la sua opera nel chiaroscuro di un personaggio eccentrico - mistificatore, satanico, nevrotico, analista raffinato di un'epoca di decadenza, padre del simbolismo, rassicurante conciliatore della modernità col classicismo, poeta crepuscolare illuminato dagli ultimi raggi del

cristianesimo - l'Università positivista ha finalmente accolto Baudelaire, affidandone l'opera alla ricerca sterminata delle fonti (Vivier, Ferran, Pommier). La monumentale edizione Crépet-Blin delle **"Fleurs du Mal"** (1942) ricapitolava questa ricerca, mentre l'acuto saggio di Blin (1939) dialettizzava agilmente le contraddizioni baudelairiane: culto della differenza e sdoppiamento della coscienza infelice, tentazione del paganesimo e rifiuto gnostico del mondo, evasione nel sogno e rifiuto dell'espropriazione di sé, restaurazione dell'unità attraverso le analogie e dispersione irrimediabile nel molteplice. Nel clima dell'anteguerra, questo libro introduceva molto nietzscheanesimo nel **"desiderio immortale di vivere"** di Baudelaire, per disperdere l'atmosfera di morbosità che circondava l'opera, e anticipava la critica esistenziale di Sartre (1946), di Poulet (1950, 1961, 1969) e Richard (1953).

Sartre reinventa una "scelta originale" di Baudelaire, la malafede di chi vuol essere contraddittoriamente una "libertà-cosa", riconosciuto e insieme reificato da autorità accettate - madre, Dio, Maestro - che lo consacrano mentre lo condannano, ma pensa di salvaguardare la propria gratuità optando per il male; di qui il dandysmo, l'odio nei confronti della natura, il passatismo, sono le monete spicciole di questa scelta.

Con Richard, la pratica della scrittura, paradossalmente assente dai comportamenti analizzati in modo demistificatorio ma psicologista da Sartre, giunge a completare il progetto esistenziale: l'**"abisso"** baudelairiano, vuoto lasciato dall'eliminazione della trascendenza, sole che tramonta, **"Dio che si ritrae"**, richiama alla ricerca delle ultime emanazioni di questa profondità, risolve l'invito al viaggio, di analogia in analogia, nell'architettura delle **"corrispondenze"** del poema. Dopo alcuni tentativi anticipatori della stilistica (Antoine, Guiraud, Auerbach), la costruzione strutturalista trasferiva sul testo, accuratamente chiuso, una analisi linguistica per livelli, fonico, semantico, sintattico. Il funzionamento del testo risultava dalla reciproca proiezione di elementi equivalenti colti in questi diversi livelli (Jakobson, 1962, 1967; Ruwet, 1965, 1968, 1971), ma di cui l'indifferenza strutturalistica trascurava il valore più o meno pertinente nella "poetizzazione" del testo. Un'analisi semiotica, nella prospettiva di Greimas, postulava l'isomorfismo tra il piano dell'espressione e quello del contenuto, ma si limitava al contenuto, concepito come l'equivalente di un mito. Tuttavia, Mauron é stato l'unico ad aver tracciato i grandi assi di un reticolo inconscio, polarizzato dai tre grandi desideri, Eros, Pluto e Gloria, e di cui l'insieme dell'opera mostrava, nella prostituzione, nella povertà e nell'istrionismo, l'inappagamento. Si é trattato di altrettanti campi di studio aperti, di risposte provvisorie, ma soprattutto di nuovi modi di interrogare il testo.

IL TESTO NELLA STORIA E LA STORIA NEL TESTO

Biografia di uno scrittore? La tradizione erudita, minuziosa, dei Crépet é stata proseguita, con qualche apertura di ordine sociologico, da Pichois e Bandy. Resta comunque irrisolta la questione dello statuto dell'autore, ancora tributaria dello schema dualistico in cui la vita "spiega" l'opera e l'opera "esprime" la vita. Le indicazioni di Butor (1961) e di Mannoni (1969), benché prive di solide basi storiche, hanno comunque avuto il merito di cogliere la strutturazione simultanea di un soggetto e di una scrittura. Secondo Mannoni, bisogna tener conto dei ruoli che la vita di Baudelaire attinge dalla letteratura (Tartuffe, Lovelace, Valmont), o del modo in cui **"La Fanfarlo"** anticipa l'avventura che egli cercherà di avere con Madame Sabatier; e Butor considera la scrittura un mezzo per riconquistare ciò di cui un'umiliante tutela giudiziaria lo ha privato. Prima del 1848, tra il 1848 e il 1851, si susseguono così tre figure di intercessori, specchi di volta in volta appannati (Jeanne dalla sifilide, il popolo del 1848 dal colpo di stato, Edgar Allan Poe) e tre tappe corrispondenti della scrittura (**"Les Lesbiennes"**, **"Les Limbes"**, **"Les Fleurs du Mal"**).

Problema preliminare, la datazione dei poemi presenta ancora delle lacune. Leakey ha riaffrontato la questione, delineando le tappe di una filosofia della natura che lascia apparire, in uno stesso periodo, elementi di opposte visioni del mondo: 1) fino al 1846, una religione della "grande Natura", vicina alle concezioni del XVIII secolo; 2) dal 1846

al 1851, moralizzazione della Natura e idealizzazione dell'arte attraverso il "temperamento"; parallelamente, un ideale pagano e primitivista (paradiso antico, infantile ed esotico), la cui forma "antica" cede, verso il 1851, alla "modernità" estetica (rivelatasi fin dal **"Salon"** del 1846) e alla "modernità" sociale scaturita dal 1848 e già esaurita nel 1851; 3) a partire dal 1851, il "soggettivismo" baudelairiano giustappone tra loro orientamenti opposti: antinaturalismo artificiale, simbolismo delle corrispondenze, misantropia che rifiuta la natura "umanizzata", nichilismo del **"Goût du néant"**. Al di là di un "pensiero" baudelairiano, limitato al sistema dei significati, rimane da tracciare un'altra curva, che prenda in considerazione il gioco dei significati, il significato delle forme e il loro rapporto col soggetto. Si passa forse da un allegorismo statico in cui si affrontano la favola e il soggetto a cui esso si applica (**"Vous avez, compagnon..."**, 1840), **"L'albatros"** (1841- 1843), **"Le crépuscule du matin"** (1841-1843), **"Sur le Tasse en prison"** (1844), **"L'âme du vin"** (1843-1846), a un simbolismo effimero della modernità, sorto dall'impatto con essa, che radica la metafora nella narrazione (**"dire in fretta tutto quello che una situazione casuale, un'immagine possono contenere di suggestivo"**, scrive Baudelaire a Hugo), fino ad arrivare alla distruzione del simbolo, in quelle poesie in cui la vicinanza del nulla fa uscire dal reale il suo "spettro" e abbandona il soggetto alla disperazione: **"Les petites vieilles"**, **"Les aveugles"**, **"Les sept vieillards"** (1859), **"Le goût du néant"**, 1859.

VERSO UNA POETICA BAUDELAIRIANA

Baudelaire stesso ci ha lasciato più di un elemento di una poetica innovatrice: la figura come visione (*l' "iperbole"*, forma della *"vitalità esagerata"* di Banville), il ruolo del gioco di parole nel linguaggio poetico, l'arte combinatoria dell' **"accoppiamento di un determinato sostantivo con un aggettivo analogo o contrario"**, il ritmo e la rima corrispondente **"alle eterne esigenze di monotonia, simmetria e sorpresa"**, la prosodia misteriosa **"le cui radici affondano nell'animo umano molto più di quanto non indichi alcun teoria classica"**, in breve, una **"retorica profonda"** che radica nell'inconscio il poema e lo percepisce come una struttura i cui **"elementi sono uniti tra loro, congiunti, reciprocamente adattati, prudentemente concatenati"**.

Lo studio di questa poetica, iniziato da Prévost, viene oggi ripreso (Meschonnic, Charles); il "paragrammatisme" cerca di sondare l'inconscio nel poema: Jakobson rivela la dispersione del titolo **"Spleen"** nella poesia 78, e si può anche vedere la disseminazione del significante **"mère"** all'inizio del **"Cygne"**, o come **"La chevelure"**, **"lâche velure"** si trasformi in **"toison"** e in **"molle voile"**, estraendo dal significante la catena delle metafore; o anche come il nome del pittore si disperda nel medaglione che gli é dedicato (**"Les phares"**), trasformazione del nome proprio in nomi comuni, che imita il perdersi del pittore nel suo quadro. Le catene di significati costruiscono una "significanza" completamente diversa, che già la contaminazione delle rime permetterebbe di percepire: **"soeur"** si sovrappone a **"douceur"**, ma anche **"squelette"** a **"toilette"**, **"ordure"** a **"soleil de ma nature"**, **"Te Deum"** a **"opium"** e **"hystérique"** a **"réthorique"**... Alcuni elementi di questa poetica sono già stati evidenziati dalla critica:

- **Le figure.** Quali figure istituiscono la visione baudelairiana? Metafore a fondamento mnemonico, tratte dal corpo metaforizzante della donna (M. Deguy) o dai suoi omologhi - la Città, il Vino - mediante cui si realizza lo scivolamento attraverso le "corrispondenze". Iperboli che segnalano, in apertura di poema, la profondità di un segreto nascosto, che il lento svolgersi del testo fa affiorare. Ossimori, falsi accordi ironici e stridenti, in cui si iscrive la bellezza del Male.

- **I discorsi.** Una retorica iperclassica e antiromantica del poema come discorso in versi (**"Femmes damnées"**, **"Un voyage à Cythère"**, **"Bénédiction"**), tende ad accumulare i paragoni, rafforza l'ossatura narrativa, inquadra eccessivamente. L'autonomia del frammento, sottolineata dalla sua "cornice", rinvia all'isolamento del testo, alla solitudine e all'esilio del soggetto.

- **L'enunciazione.** Intreccio dei "personaggi" nelle poesie, dove un "io" solitario cerca inutilmente di variare la propria distanza (*tu, voi, ella*) nei confronti della donna, della

folla o di un Dio, egualmente “incomunicabili” (S. Delesalle).

- *La rappresentazione*. Il modello pittorico, mediazione costante della visione baudelairiana, rafforza il ruolo della rappresentazione? **“Les phares”** segnalano, nel passaggio dal quadro-specchio all’opera d’arte come “grido” e “singhiozzo”, la trasformazione di quell’ambiente “magico” che é il quadro: forma finale della concentrazione dell’ “infinito-nel finito”, nel momento in cui la profondità si é ritirata dal mondo sensibile, ma anche “grido” di “cacciatori perduti”, senza guida e senza trascendenza, che muore “ai limiti” dell’eternità.

L'ECONOMIA DEL TESTO

“Quadro e grido: sotto la forza si spezza la rappresentazione; dai **“Mystères galants”** o **“Pauvre Belgique”**, la critica del borghese é condotta a partire dalla intensità dell’esperienza della “modernità”. “Una certa classe di personaggi ultra-ragionevoli e antipoetici” ha ridotto, con la sua mitologia, la forza del presente. **“Les Fleurs du Mal”** non sono separabili da questi attacchi; la proclamazione dell’ “immaginazione” come facoltà sovrana é rivolta contro la “proprietà” imm modificabile del senso e dei beni; la critica dell’uso della fotografia parte dall’idea che questa nuova arte fa del modello borghese l’autentico produttore dell’opera, e che quest’ultimo può persino giungere a negare il lavoro artistico, proprio come lo cancella quando fa l’elogio della “trasparenza” dello stile (**“il famoso stile scorrevole caro ai borghesi”**); contro il “giusto mezzo” del *vaudeville* e dei “romanzi onesti”, Baudelaire esalta l’esagerazione e il parossismo del grottesco e del sublime; contro “l’eclettismo” in arte, che elimina le contraddizioni, addiziona il passato senza cogliere la novità del presente, egli esalta una critica “di parte, appassionata, politica”. Critica che si schiera contro tutto ciò che ci fa allontanare dall’intensità del presente.

Da un lato, *una poetica della continuità* salva il legame del presente con l’origine, rivela il segreto nascosto, completa la sensazione attraverso il ricordo, riconduce al filo della voce di un “io” narrante e attore tutte le ripercussioni del passato nel presente.

Tempo puro, dove le circostanze si immobilizzano in essenze, le qualità in sostanze (**“Le balcon”**), e si irradiano, attraverso la “proprietà” dei complementi, come raggi che si dipartono da un centro (**“il fascino delle sere”**, **“la dolcezza del focolare”**, **“l’ardore del carbone”**). Poetica dell’aggettivo come elemento connettivo, “tonalità” di un’atmosfera in cui si fondono passato e presente; poetica delle forme di invocazione-evocazione, del risorgere magico del ricordo, della circolarità della poesia e del ritorno dei motivi conduttori. Il modello ideale di questa poetica del segreto e del quadro che lo diffonde, rimane Delacroix; la cui pittura, dice Baudelaire, é sorta dal ricordo e parla al ricordo.

E, sull’altro versante, *una poetica della discontinuità*, del presente privato della presenza, la sola in grado di accogliere in sé il “caleidoscopio” e gli “choc” della modernità; la città e i suoi relitti alienati, le folle, la donna “incomunicabile”, il muro silenzioso del cielo, il sussulto “elettrico” della parola giusta. Scrittura del multiplo e della frammentazione, che richiama la prefazione dei **“Petits poèmes en prose”**, scrittura “estremamente agile e contrastata” per i “soprassalti della coscienza”, l’ “affollamento delle grandi città” e il “grido stridente del vetraio”; si tratta ancora una volta di integrare nel periodo, senza spezzarlo, ciò che tende comunque a dislocarne il significato; le ultime scosse della vita collaborano a liberare la componente caricaturale rispetto alla contemplazione del quadro, Goya rispetto a Delacroix, il riso disgregatore rispetto alle corrispondenze unificanti: il linguaggio restituito alla sua solitudine frastagliata, aforistica, all’ambiente delle rovine di **“Pauvre Belgique”** e dei conti della lavandaia dei **“Journaux intimes”**.

J.C. MATHIEU

“Que dire des **“Fleurs du Mal”** après les millions d’études - de l’opinion qui tient en une phrase jusqu’aux plus lourds in-octavo - qui leur ont été consacrés? Ce mince recueil, dont, plusieurs fois, dans ses lettres à Poulet- Malassis, Baudelaire craint qu’il ne ressemble trop à une plaquette, ne risque-t-il pas d’être étouffé sous la littérature critique qui ne cesse de croître, proposant les interprétations les plus diverses

empruntées aux techniques les plus variées?

Dans un mouvement d'impatience bien baudelairien, et à propos des cérémonies du centenaire, Pierre Jean Jouve déclarait: "Les **"Fleurs du Mal"** n'ont pas cent ans". Certes. Pour ceux qui savent et sauront les lire, elles n'auront jamais cent ans ou cent vingt ans. Mais après toutes ces tentatives d'élucidation, il est bon de les replacer dans leur époque, de montrer comment elles sont nées, pour mettre en lumière la possible insertion du génie dans l'histoire.

Le jeune Baudelaire dut se croire d'abord né trop jeune dans un siècle trop vieux et se réciter la phrase par laquelle La Bruyère ouvre ses **"Caractères"**: "Tout est dit...". Les **"Méditations"** voient le jour un an avant lui; le recueil **"Vers"**, auquel il faillit collaborer, paraît en 1843, l'année où Les Burgraves s'effondrent sur la scène du Théâtre Français. Durant cette vingtaine d'années, ce qu'on a appelé le romantisme offre maints recueils poétiques dus à Lamartine et à Victor Hugo, et aussi à Sainte-Beuve, à Vigny, à Musset, à Théophile Gautier, à d'autres encore.

Cette floraison, Baudelaire l'a suivie d'un oeil attentif. Collégien, jeune homme émancipé, il a lu tout ce qui s'est écrit pendant ces deux décennies - **"Les Fleurs du Mal"** en conserveront les traces, - manifestant son accord et davantage sa réprobation. A sa mère, le 3 août 1838 - il a dix-sept ans! -:

"Je n'ai lu qu'ouvrages modernes; mais de ces ouvrages dont on parle partout, qui ont une réputation, que tout le monde lit, enfin ce qu'il y a de meilleur; eh bien, tout cela est faux, exagéré, extravagant, boursoufflé! C'est surtout à Eugène Sue que j'en veux, je n'ai lu de lui qu'un livre, il m'a ennuyé à mourir. Je suis dégoûté de tout cela. Il n'y a que les drames, les poésies de Victor Hugo et un livre de Sainte-Beuve (**"Volupté"**) qui m'aient amusé. Je suis complètement dégoûté de la littérature; et c'est qu'en vérité, depuis que je sais lire, je n'ai pas encore trouvé un ouvrage qui me plût entièrement, que je pusse aimer d'un bout à l'autre; aussi je ne lis plus".

Cette lettre n'exhale pas seulement une indignation juvénile, peut-être dictée par les sarcasmes d'un professeur de Louis-le-Grand; elle traduit aussi du découragement. Tout a été dit, mal dit, mais dit. La lyre française offrira-t-elle à Baudelaire une corde nouvelle? Dans une poésie aussi attachée à la tradition que la française, les recommencements sont difficiles.

La première motivation que nous découvrons à la poésie de Baudelaire, c'est donc l'implacable nécessité de trouver du nouveau:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

Ce nouveau se découvre d'abord, pour ainsi dire, par soustraction. Quelle province poétique reste vierge, négligée par les prédécesseurs immédiats? Utilisant un vieux *topos* dont Crébillon père avait excipé pour justifier son recours à l'horreur, Sainte-Beuve, dans les "Petits Moyens de défense tels que je les conçois", soufflait à Baudelaire au moment du procès:

Tout était pris dans le domaine de la poésie.

Lamartine avait pris les cieux, Victor Hugo avait pris la terre et plus que la terre. Laprade avait pris les forêts. Musset avait pris la passion et l'orgie éblouissante. D'autres avaient pris le foyer, la vie rurale, etc.

Théophile Gautier avait pris l'Espagne et ses hautes couleurs. Que restait-il?

Ce que Baudelaire a pris.

Il y a été comme forcé.

L'avocat de Baudelaire n'utilisa pas cet argument, jugeant sans doute que le tribunal aurait pu répliquer en souhaitant que le poète eût simplement appliqué son talent "à la célébration des jouissances de la dévotion et des ivresses de la gloire militaire", - que ces thèmes fussent ou non nouveaux. Mais Baudelaire le reprit dans un des projets de préface aux **"Fleurs du Mal"**:

"Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la **beauté du Mal**".

Cette nécessité de découvrir du nouveau, Baudelaire va la ressentir durant toute sa vie poétique, qui se confond presque avec l'élaboration des **"Fleurs du Mal"**. Et il la ressentira même par rapport à son oeuvre poétique propre: les **"Petits Poèmes en prose"** seront une autre étape de cette exploration patiente et passionnée.

Cependant, il ne faudrait pas croire que cette nouveauté, du moins dans ses thèmes, soit absolue. De la Bible à Lamartine, d'Homère à Hugo, de Virgile à Gautier, nombreuses sont dans la poésie de Baudelaire les résonances qui proviennent de la tradition et des prédécesseurs immédiats. Ainsi, et pour se borner à ce seul exemple, le cycle des poèmes adressés à Mme Sabatier est fortement marqué par le pétrarquisme: qu'on pense au **"Flambeau vivant"**.

Baudelaire n'est pas de ceux qui, comme Rimbaud, injurient la Beauté. Son oeuvre présente un très rare et curieux alliage - un alliage **"bizarre"**, doit-on dire en se rappelant la formule de 1855: **"Le beau est toujours bizarre"** - de respect et d'audace, de tradition et d'innovation, de thèmes modernes et de formes anciennes. Ce qui justifie la place éminente de la poésie baudelairienne dans l'évolution générale de la poésie française. Baudelaire est le Janus de cette poésie ou, pour prendre une image plus moderne, il en est le grand **"échangeur"**: celui qui regarde vers le passé et vers l'avenir; celui qui transmet les valeurs anciennes aux générations nouvelles, qui transmue le passé en présent et en futur; le dernier classique et tout à la fois le premier moderne.

Baudelaire a choisi l'Enfer ou plutôt, car ce dernier mot affirme une transcendance théologique, le mal. Ce que traduit à merveille le titre découvert, en 1855, par Hippolyte Babou: **"Les Fleurs du Mal"**, glosé par le poète dans un projet de préface déjà cité; illustré maladroitement, par Bracquemond, dans le frontispice demandé par Baudelaire pour l'édition de 1861, et sans bonheur par Félicien Rops pour **"Les Epaves"**.

Exprimer la beauté du mal exige la connaissance du mal. Du mal, Baudelaire a fait un choix existentiel, ce qu'ont démontré, en empruntant des voies différentes, et Jean-Paul Sartre et Marcel Ruff, - même si Sartre a reproché à Baudelaire de n'avoir pas été assez hardi et au fond de ne pas être Jean Genet. M. Taine s'enfermait, dit-on, dans la cabine du bateau qui le promenait sur le lac Léman pour mieux en décrire les rives, à coup de lectures. Baudelaire descend dans les sentines, dès qu'il se sent poète, dès qu'il a articulé le mal et la poésie.

Ce jeune homme affectueux, sensible, jusqu'à la susceptibilité, enclin à la procrastination comme au remords et à l'auto-accusation - ainsi le montrent ses lettres de jeunesse - est travaillé au sein d'une famille bourgeoise d'un étrange désir: devenir auteur. Est-il difficile de deviner les réactions de la mère qui, après un premier mariage ressemblant au sauvetage de l'orpheline, avait trouvé en la personne d'Aupick le mari de ses rêves, destiné à satisfaire son bovarysme, sinon sa sensualité? Il n'est que d'ouvrir **"Les Fleurs du Mal"** aux premières pages et de relire **"Bénédiction"**. Etre auteur, ce n'est évidemment pas le destin - car la poésie se pense en termes de destin - que le général Aupick, protégé par le duc d'Orléans, puis par le duc de Nemours, avait choisi pour son beau-fils: il voyait Charles diplomate, et s'étonnait de le trouver dans la bohème et quêtant les caresses des filles, au point d'en être contaminé.

On imaginait - à grand renfort de complexe d'Oedipe - que le conflit familial avait poussé Baudelaire vers la poésie et les expériences qu'elle supposait pour lui. D'après ce que l'on sait maintenant, le conflit ne se produisait ouvertement qu'après le choix du mal et de la poésie; tout au plus en est-il contemporain.

Le mal, Baudelaire le présente d'abord sous un aspect voyant, éclatant, choquant, puis sous une forme grise striée d'une bruine hivernale. Les deux premiers titres que portèrent les futures **"Fleurs du Mal"** illustrent bien ces conceptions différentes. Sur des couvertures du **"Salon de 1846"** et de livres de ses amis, Baudelaire, d'octobre 1845 à janvier 1847, fait annoncer **"Les Lesbiennes"**, avec, une fois, cette précision: **"un volume grand in-4°"**. En novembre 1848, **"Les Limbes"** se substituent aux **"Lesbiennes"**, dans "L'Echo des marchands de vin"; l'éditeur est trouvé: Michel Lévy, et fixée, la date de publication, au 24 février 1849, c'est-à-dire à l'anniversaire de la Révolution de 48. **"Les Limbes"** sont encore annoncées en juin 1850 dans "Le Magasin des familles" où sont publiés **"Châtiment de l'orgueil"** et **"L'Ame du vin"**: le **"livre"**, **"qui paraîtra très-prochainement"**, **"est destiné à représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne"**. Le titre se retrouve encore dans "Le Messenger de l'Assemblée" du 9 avril 1851: le livre est **"destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne"** et sera publié chez Michel Lévy. Le titre se retrouve enfin dans le manuscrit des **"Douze Poèmes"**, au plus tard à la fin de janvier 1852. Du début de 1852 au 1er juin 1855 (première apparition du titre définitif, coiffant

dix-huit poèmes dans la “Revue des Deux Mondes”), on ignore le titre du recueil.

“**Les Lesbiennes**” sont un **titre-pétard**, pour employer une expression de Baudelaire, un titre à la Jeune-France, pittoresque, coruscant. Il devait recouvrir non seulement les poèmes sur les femmes damnées, mais aussi de nombreux autres poèmes. Son choix résultait pour conséquent de la volonté délibérée de choquer les bourgeois, ces bourgeois en qui, dans la dédicace du “**Salon de 1846**”, Baudelaire placera sa confiance: “**Vous êtes la majorité, - nombre et intelligence; donc vous êtes la force, - qui est la justice**”. Le titre va changer, et l’intention.

“**Les Limbes**” sont un titre mystérieux, énigmatique, qu’on a tenté d’expliquer de bien des manières. On connaît la signification du mot dans la topographie du catholicisme. Mais cette signification-là échappe précisément au chrétien Jean Wallon jusqu’il prend connaissance de l’annonce insérée dans “L’Echo des marchands de vin”: “*Ce sont sans doute des vers socialistes et par conséquent de mauvais vers*”. Wallon voit son ami “*devenu disciple de Proudhon*”. Ou de Fourier? Car Jean Pommier, qu’a suivi Michel Butor, nous apprend que les “*périodes limbiques*” constituent “*l’âge de début social et de malheur industriel*” qui précède l’organisation de la Société dite harmonienne. Or, en ce temps-là, Baudelaire est tenté par l’optimisme fourieriste, qu’il exprime dans la dédicace du “**Salon de 1846**”. Et certes quelques poèmes connus sous le titre des “**Limbes**” peuvent ressortir à une pensée socialiste, ainsi “**La Rançon**” et particulièrement par sa dernière strophe, supprimée après 1852. Au reste, Baudelaire aurait-il gratuitement évoqué dans une annonce la Révolution de février 1848? Pourtant, il est impossible d’étendre cette couleur socialisante à l’ensemble des poèmes qui ont appartenu aux “**Limbes**”.

Le “**Salon de 1846**” offre deux passages qu’il est bon de scruter; ils ont trait tous deux à Delacroix et appartiennent donc à ce que Baudelaire y a écrit de plus personnel. L’un analyse la mélancolie des personnages féminins de **Delacroix**:

“**Cette mélancolie respire jusque dans les “Femmes d’Alger”, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d’intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse**”.

Si l’on rapproche de ces lignes l’annonce de juin 1850 où Baudelaire fait des “**agitations**” et des “**mélancolies de la jeunesse moderne**” la substance de son livre, il est peu douteux que l’aspect socialiste et optimiste ne soit fortement contrarié par l’aspect spleenétique. Celui-ci peut d’ailleurs être double: psychologique et social. Les limbes sont la région crépusculaire (les deux “**Crépuscules**” figurent sous le titre retenu de 1848 à 1852) de l’attente: Hugo n’avait-il pas dans sa préface aux “**Chants du crépuscule**” souligné “**cet étrange état crépusculaire de l’âme et de la société dans le siècle où nous vivons**”?

L’autre passage est une citation, dans la traduction de P.A. Fiorentino (1861), du chant IV de l’Enfer: ces vers, qui ont inspiré Delacroix pour le plafond de la Bibliothèque du Luxembourg, nous montrent Dante et Virgile rencontrant “*dans un lieu mystérieux les principaux poètes de l’antiquité*”. Ce “*lieu mystérieux*”, ce sont les limbes. Et le titre serait donc à interpréter comme une descente aux enfers. Toutefois, en décrivant la composition de Delacroix, Baudelaire insiste sur “**le calme bienheureux qu’elle respire, et la profonde harmonie qui nage dans cette atmosphère**”, - opposant ainsi un contraste hédoniste à la grisaille mélancolique où baignent beaucoup de poèmes, et au passage sur les “**Femmes d’Alger**”. La douceur sereine qui règne dans les limbes élyséens de Dante, encore accentuée par Delacroix, serait-ce donc l’Idéal, en plus du Spleen? Cette ambiguïté est difficilement acceptable. Remarquons, de plus, que Baudelaire n’emploie pas ici le mot “limbes”. La référence à Dante n’est cependant pas à écarter: “**De Profundis clamavi**” s’intitule “**La Béatrix**” dans “Le Messager de l’Assemblée” du 9 avril 1851, et l’ “**univers morne à l’horizon plombé**” que Baudelaire y décrit peut fort bien être celui des limbes.

Mais il convient de s’en tenir surtout à un lourd accent de spleen, d’attente, à une pensée socialiste secouée de révolte et parfois parcourue d’élans optimistes: “**agitations**” et “**mélancolies**”, non point descente aux enfers, tels nous semblent être les équivalents des “**Limbes**”. Les aspirations viendront plus tard, transformant cette contemplation morose (“*senza speme vivemo in disio*”, disait Dante) en une dialectique qui débouche au moins sur la mort. La descente aux enfers, ce sont “**Les Fleurs du**

Mal” qui l’accomplissent. Alors Baudelaire se fait vraiment le disciple de ce Dante pour qui Delacroix lui avait communiqué son “*goût irrésistible*”; alors il exauce le voeu de Balzac qui avait écrit de Paris dans “*La Fille aux yeux d’or*”: “*cet enfer, qui, peut-être, un jour, aura son Dante*”. Alors, frère de Gérard le lucide, il a le droit de dire avec ou après lui:

Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron...

Après le début de 1852, Baudelaire ne peut plus accepter le sens socialiste impliqué dans “**Les Limbes**”. A quoi s’ajoute que Th. Véron publie sous ce titre, en 1852 précisément, un recueil de vers.

Le titre définitif était alors latent. Balzac l’a pour ainsi dire deviné, préparé. D’un peu loin, dans “*Béatrix*”, lorsque Sabine confie à sa mère qu’elle se plaît dans cet abîme où Félicité des Touches lui avait défendu d’aller et où toutes les fleurs vénémeuses sont charmantes (“*car il y a les fleurs du diable et les fleurs de Dieu*”). De plus près, et par deux fois, dans “*Splendeurs et Misères des courtisanes*”, quand il écrit la lettre ultime où Lucien de Rubempré situe Vautrin dans la terrible lignée des Caïnites; ces hommes-là représentent “*la poésie du mal*”.

En 1847, Hippolyte Babou délègue justement une imaginaire marquise de T. au soin de féliciter Balzac: “*vous seul pouvez cueillir, au bord du précipice, ces jolies fleurs vénémeuses poussées sur un fumier*”. Ainsi s’explique que l’ “*obscur*” Babou - selon un cliché regrettable seulement pour ceux qui l’ont utilisé - ait un jour proposé à Baudelaire un titre qui traduisait les vraies intentions de celui-ci.

“**Les Lesbiennes**” n’auraient pas seulement contenu des poèmes saphiques; de même “**Les Limbes**” n’auraient pas renfermé exclusivement les poèmes du Spleen et la pièce “**Au Lecteur**” où trône l’incurable Ennui.

Soyons sûrs, en effet, qu’en 1847, lorsque Baudelaire déclare publier prochainement “**un volume grand in-4°**”, la majorité, et même la forte majorité des poèmes qui entreront dans l’édition de 1857, est déjà composée, au moins sous une première forme. Ernest Prarond, un ami de jeunesse, doué d’une mémoire fidèle exercée par la pratique de l’histoire, déclare qu’il a “*sans nul doute*” entendu réciter vers 1843 les pièces suivantes: “**L’Albatros**”, “**Don Juan aux enfers**”, “**La Géante**”, “**Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne...**”, “**Une charogne**”, “**Une nuit que j’étais près d’une affreuse Juive...**”, “**A une Malabaraise**”, “**Le Rebelle**”, “**les Yeux de Berthe**”, “**Je n’ai pas oublié, voisine de la ville...**”, “**La servante au grand coeur...**”, “**Le Crépuscule du matin**”, “**L’Ame du vin**”, “**Le Vin du Chiffonnier**”, “**Le Vin de l’assassin**” et “**Allégorie**”. Baudelaire, en janvier 1850, dans une lettre à Ancelle, se plaint des fautes qui se sont glissées dans le manuscrit calligraphié de ses poésies. Asselineau, “*vers le coup d’Etat*” (décembre 1851), aperçoit chez son ami “*deux grands cahiers cartonnés*”, le recueil des vers de Baudelaire “*mis en ordre et copiés par un calligraphe*”. “**Les Lesbiennes**” ont certainement existé sous la forme de poèmes nombreux. “**Les Limbes**”, eux, présentent déjà une structure. Dès 1850, les futures “**Fleurs du Mal**” sont déjà organisées, même si quelques-uns des poèmes les plus beaux - ceux du cycle de Mme Sabatier notamment - sont encore à naître.

Organisées, certes. Mais avant 1857 ou en 1857 ou en 1861 a-t-on le droit d’appliquer au livre le mot “*architecture*” autour duquel se sont tissées tant de toiles d’araignées? Dans l’article qu’il proposait au “*Pays*” en juillet 1857, Barbey d’Aureville avait écrit: *Les artistes qui voient les lignes sous le luxe et l’efflorescence de la couleur percevront très-bien qu’il y a ici une architecture secrète, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire. Les “Fleurs du Mal” ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l’inspiration, et ramassés dans un recueil sans d’autre raison que de les réunir. Elles sont moins des poésies qu’une oeuvre poétique de la plus forte unité. Au point de vue de l’Art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n’être pas lues dans l’ordre où le poète, qui sait bien ce qu’il fait, les a rangées. Mais elles perdraient bien davantage au point de vue de l’effet moral que nous avons signalé au commencement de cet article.*

Si l’on rapproche ces lignes, où l’italique se fait insistant, du billet dont Barbey accompagne l’envoi de son article à Baudelaire:

je serais très heureux, mon cher ami, si cet article avait un peu d’influence sur l’esprit de celui qui va vous défendre et sur l’opinion de ceux qui seront appelés à vous juger.

et de la première phrase des notes que Baudelaire fournit à son avocat:

Le Livre doit être jugé dans son ensemble, et alors il en ressort une terrible moralité.

il est difficile de ne pas retenir de cette *“architecture secrète”* le seul paratonnerre propre à écarter les foudres de la Justice, soit que l’argument ait été conçu par Baudelaire qui aurait prié Barbey de l’utiliser à son profit, soit que Barbey le lui ait soufflé, en le prolongeant d’une signification chrétienne, mise en relief à la fin de l’article: *“Après les **“Fleurs du Mal”**, il n’y a plus que deux partis à prendre pour le poète qui les fit éclore: ou se brûler la cervelle... ou se faire chrétien!”* (Et certains champions de l’architecture ne se sont pas privés de faire jouer l’articulation). Le défenseur de Baudelaire vit bien le parti à tirer de l’argument et dans sa plaidoirie il cita, plus longuement que nous ne l’avons fait, l’article de Barbey, reprochant ensuite au ministère public d’avoir démantelé l’ensemble et, avec des fragments regroupés *“dans une habile et dangereuse énumération”*, d’avoir constitué une marquerie tout à fait étrangère aux intentions du poète.

Se proposer de déceler l’*“architecture secrète”* des **“Fleurs du Mal”**, ce serait vouloir expliquer Nerval par le tarot. Baudelaire lui-même, une fois passée l’émotion du procès, se bornait à déclarer, dans une lettre à Vigny (1861): *“Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu’on reconnaisse qu’il n’est pas un pur album et qu’il a un commencement et une fin”*. Sur ce point, comment ne pas donner acte à Baudelaire, comment ne pas reconnaître avec Barbey que **“Les Fleurs du Mal”** sont *“moins des poésies qu’une oeuvre poétique de la plus forte unité”*; un livre et non un recueil? Un livre pourvu d’un commencement et d’une fin, qui n’est pas la même en 1857 et en 1861. Un livre dont les divisions ont été choisies par Baudelaire, les poèmes déjà composés secrétant un cadre qui, à son tour, suscita d’autres poèmes. Un livre où les pièces s’unissent parfois en *“cycles”*, tandis que d’autres éléments prennent une valeur de situation due à l’association ou au contraste, comme, aussi bien, à la simple juxtaposition.

“Les Fleurs du Mal” ne résultent pas d’un a priori: la durée même de leur création et les desseins successifs du créateur interdisent une telle interprétation: elles n’ont pas été avant d’avoir existé. La conception même d’un poème comparable à *“La Divine Comédie”* est impossible au XIX^e siècle. Si Dante, alors, a un successeur, il le trouve dans l’ordre romanesque. Hugo ne fragmente-t-il pas l’épopée? Les grandes constructions appartiennent aux siècles de foi. Ce n’est pas la Foi, c’est l’Ennui qui règne sur le monde, quand Baudelaire écrit **“Les Fleurs du Mal”**.

L’Ennui baudelairien peut connaître de multiples causes et recevoir de multiples explications: théologiques et politiques, morales et sociales, existentielles et métaphysiques. Est-ce faire l’économie des superstructures que de rechercher l’une des causes principales, sinon la principale cause, dans le tempérament même du poète et dans la conséquence génétique qui en résulte?

A vingt-six ans, Baudelaire avoue qu’il souffre d’une *“oisiveté perpétuelle commandée par un malaise perpétuel”*. Au début de cette année 1847, le *“Bulletin de la Société des gens de lettres”* avait publié **“La Fanfarlo”** où Baudelaire se portait sous le masque de Samuel Cramer: *“un grand fainéant, un ambitieux triste, et un illustre malheureux”*. *“Le soleil de la paresse (...) lui vaporise et lui mange cette moitié de génie dont le ciel l’a doué”*. En bref, Samuel est *“comme le dieu de l’impuissance”*.

De ces témoignages, ainsi que de nombreux autres qu’on pourrait réunir, se dégage la certitude que cette difficulté à créer que Baudelaire a éprouvée pendant presque toute son existence, tient à une anorexie constitutive, aggravée par la maladie et, davantage, par les excitants et stupéfiants auxquels il recourut si souvent et si largement: le vin, l’opium et, sur la fin de sa vie, l’alcool. Baudelaire est bien l’*“homme psychique moderne”* que décrivait Verlaine dans l’article de *“L’Art”* qu’il lui consacra en 1865, l’homme moderne *“tel que l’ont fait les raffinements d’une civilisation excessive, (...), avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit dououreusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d’alcool”*. Certes, le psychisme peut quelquefois vaincre une constitution défaillante. Mais il y faut une foi. Or de quelle foi Baudelaire peut-il être animé? De la foi religieuse il eut l’appétence en de certains moments, à des fins qui se confondaient avec sa volonté de puissance créatrice, au point que la prière - c’est visible dans les **“Journaux intimes”** - est pour lui le moyen de retrouver les forces perdues. Baudelaire trouve dans le christianisme une magie blanche, et une mythologie poétique dont le Christ rédempteur est exclu. Le dandy be peut être un

chrétien.

Des convictions politiques? Il en eut, dans les mois qui précédèrent la Révolution de 1848 et jusqu'en 1851. Pourtant, les pièces que l'on peut dater de ces années, comme **"La Rançon"**, ne sont pas parmi les meilleures. Et la charité profonde qu'il a su témoigner aux déshérités, comme dans **"Le Cygne"** (première publication en janvier 1860), n'est pas nécessairement liée à des opinions socialistes. Avant 1847, le dandysme contrarie l'intérêt qu'il pouvait porter à la politique; après le coup d'Etat, il se dit **"dépolitiqué"** et pense la politique en termes de providentialisme. Il notera dans **"Mon coeur mis à nu"**: **"Etre un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux"**. Brummell, ici, là Maistre et Edgar Poe s'opposent à Fourier et à Proudhon.

Laissons de côté une famille qui n'a jamais considéré l'exercice de la poésie que comme un divertissement, un violon d'Ingres; **"taquiner la muse"** est une assez bourgeoise expression. Les femmes qui l'entourent, que savent-elles de ce qui le distingue des rimailleurs qui les entourent?

Pour qui donc, pour quoi donc écrirait-il ? Baudelaire se trouve orphelin dans un monde sans Dieu, qui lui est socialement et même psychiquement hostile. La beauté lui semble lointaine, inaccessible, meurtrière.

Cette difficulté à créer eut des conséquences importantes, pour lui et aussi pour les destinées de la poésie française.

C'est avec Baudelaire que les poètes français tordent enfin le cou à l'éloquence. **"Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème"**, telle aurait pu être la devise de l'auteur des **"Fleurs du Mal"**, s'il n'avait préféré les sonnets libertins aux sonnets réguliers. Bien entendu, la rhétorique n'est pas absente des **"Fleurs du Mal"**: elle s'aperçoit encore dans **"Bénédiction"** comme dans **"Le Voyage"**. Mais elle n'est plus là que pour soutenir l'inspiration lorsque celle-ci défaille, et il est arrivé à Baudelaire de renoncer à prolonger un poème plutôt que de le prolonger artificiellement? (**"L'Héautontimorouménos"**). Puis, de la nécessité qui s'imposait à lui, physiologiquement, sociologiquement, - il trouva la justification dans le texte de Poe qu'il traduisait, **"La Genèse d'un poème"**: un long poème est un grand fléau, car il verse dans la prose. Traduit dans une lettre, ce refus se formule ainsi: **"Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas un poème"**. Un poème, d'autre part, doit avoir une certaine longueur, afin d'exprimer l'excitation poétique qui lui a donné naissance et qu'une certaine durée peut seule permettre de communiquer. Le poème court est celui qui se rapproche le plus de la pure poésie. De cette esthétique de la concentration, Baudelaire a lui-même donné une image parfaitement adéquate dans **"Mon coeur mis à nu"**. **"Pourquoi"** - se demande-t-il - **"le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable"**?

Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire.

Douze ou quatorze vers peuvent aussi enchâsser l'infini. L'esthétique de Baudelaire a nom: l'infini diminutif.

Cadrer, c'est infléchir, domestiquer. Baudelaire s'effraie de se trouver face à la nature: les **"légumes sanctifiés"**, la femme. Il vit à la ville et, si possible, tel Sartre, qui ne l'a si cruellement disséqué que parce qu'ils se ressemblent, il couche **"auprès du ciel, comme les astrologues"** (**"Paysage"**), dans une **"chambre haute"** (**"Tout entière"**), d'où il domine, où il se protège des atteintes de la foule, bain de multitude auquel il se contente de dérober quelques étincelles de vitalité, mais dont le contact lui répugne. Il s'entoure, autant que le lui permettent la paucité et la précarité de ses ressources, de tableaux, de gravures, de reliures exemplaires. Souvent, il se réfugie dans l'artificiel, recourant à la magie noire des drogues. Pour apprivoiser la nature, il utilise l'art, un art qui parfois est subtil et achevé, et, parfois, un je ne sais quoi qui n'est tout à fait ni déjà l'art, ni encore la nature. Et c'est pourquoi il donne pour tremplin à son imagination créatrice des tableaux, des gravures, des sculptures (**"Sur le Tasse en prison"**, **"Bohémiens en voyage"**, **"Danse macabre"**) - l'un des mérites de Jean Prévost est d'avoir là-dessus insisté, le premier, - quand il ne lui offre pas pour

pabulum des poésies, comme celles de Gautier, qui sont à mi-course d'une vraie "digestion" poétique. Dans les marges d'un poème ou d'une gravure, il est plus facile de conjurer le dieu de l'impuissance.

La difficulté qu'il éprouve à s'approcher de la Beauté, à la maintenir sous ses yeux - fût-elle en lui? - a en Baudelaire une autre conséquence: cette poésie est réflexive. Elle est réflexion du poète sur la nature et la fonction de la poésie: les vingt premières pièces des "**Fleurs du Mal**" appartiennent à cet ordre de la réflexion poétique, comme "**La mort des artistes**", et d'autres encore, comme aussi quelques-uns des "**Petits Poèmes en prose**". La poésie devient à elle-même son objet.

Un poète qui toujours se demande comment naît l'inspiration, comment il pourra la faire renaître ou en préserver dans son âme la force vivifiante, comment s'abandonnerait-il à un vague lyrisme? Ce poète lucide, inquiet, porte en lui son critique ou, comme le disait Valéry, un "**ingénieur**". De cette attitude concertée, de cette parfaite maîtrise du plus vibrant et du plus orageux des poètes, on a des preuves: quelques-unes de ses poésies, Baudelaire les lance sous le nom d'un ami, en confie une au livre d'un autre ami, ballons d'essai qui crèveront peut-être; ou bien il les conserve par-devers lui, méritant ainsi d'un de ses complices la qualification de "*poète étrange et grandiose qui tient à honneur de rester inédit*". Ceci date de 1849. Baudelaire, si l'on néglige cinq ou six poésies auparavant publiées sous son nom, par une ou au plus par deux unités, attend le 9 avril 1851, le jour où il a précisément trente ans, pour faire insérer, sous son nom, douze poésies des "**Limbes**", dans "Le Messager de l'Assemblée", où il a des amis. A trente ans seulement, ayant pris en lui quelque confiance, il sort de la clandestinité. Quelle leçon de patience!

Et quel stoïque orgueil, lorsque ensuite il proclame devant sa mère son "**admirable faculté poétique**", - devant les directeurs, éberlués, des revues qu'il sollicite d'accueillir ses vers, son infaillibilité: "**J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans crainte de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est parfaitement fini**".

Homme et poète moderne, Baudelaire ne l'est pas seulement par son anxiété, par son angoisse, par son désespoir: il l'est aussi - la citation précédente l'indique - par l'agression. Son art est offensif, et volontiers offensant, dans "L'Héautontimorouménos" et dans "A une Madone", par exemple, et plus encore dans les déclarations qui lient au poète le lecteur démasqué de son hypocrisie:

- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!

(**"Au Lecteur"**.)

Avez-vous donc pu croire, hypocrites surpris,
Qu'on se moque du maître, et qu'avec lui l'on triche,
Et qu'il soit naturel de recevoir deux prix,
D'aller au Ciel et d'être riche?

(**"L'Imprévu"**.)

La poésie est devenue agression; elle a cessé d'être un jeu ou une lamentation. Elle doit être faite par tous.

Pourtant, comme celle de Baudelaire paraît simple, sage même, à des yeux peu avertis! "**Boileau hystérique**", ainsi le qualifia Alcide Dusolier, critique qui crut le pourfendre et lui rendit, malgré qu'il en eût, un hommage éclatant. Il y a un Boileau chez cet orfèvre des strophes bien équilibrées et des formes exactes, qui a entendu - et ne s'en est pas étonné - Eugène Delacroix "

vanter sans cesse Racine, La Fontaine et Boileau et à qui il arrive de penser à "un poète (...), qu'un vers de Malherbe, symétrique et carré de mélodie, jette dans de longues extases".

Un Boileau qui utilise au maximum les outils rassurants de la comparaison, lesquels constituent la catégorie la mieux représentée de son lexique. Et tout à coup, à l'écart des audaces macabres ou flamboyantes des Jeune-France - "Les Fleurs du Mal" en montrent, et c'est là que gît l'hystérie selon Dusolier, - avec une insidieuse hardiesse naissent les images insolites:

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant
Se balance avec la mollesse

D'un jeune éléphant.

(**“Le Serpent qui danse”**.)

Et, comme à l'époque baroque dans la métaphore boule-de-neige, elles s'enchaînent, recourant parfois à un outil de comparaison pour rassurer le lecteur:

Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
Ta gorge triomphante est une belle armoire
Dont les panneaux bombés et clairs
Comme les boucliers accrochent des éclairs

(**“Le Beau Navire”**.)

Insensiblement la mythologie classique devient une mythologie toute personnelle; la symbolique, pour reprendre la distinction de Lloyd James Austin, le cède à un symbolisme; les correspondances ne sont plus univoques, inversables, le Cygne l'emporte sur Andromaque, les petites vieilles, spectacle quotidien, prennent une dimension héroïque. Naît un fantastique moderne. Naît une poésie que l'on croyait claire, classique, et qui a l'obscurité de toute vraie poésie qui ne veut pas conceptualiser, mais suggérer.

Ni classique, ni romantique, Baudelaire a tout concilié, en restant toujours lui-même. *“Vous avez”* - lui écrivait Flaubert en le remerciant des **“Fleurs du Mal”** et, du même coup, en le rassurant - *“vous avez trouvé le moyen de rajeunir le romantisme. Vous ne rassemblez à personne (ce qui est la première de toutes les qualités). L'originalité du style découle de la composition. La phrase est toute bourrée par l'idée, à en croquer”*. Mélange explosif qui ne cessera jamais de provoquer les lecteurs, et les commentateurs”.

CLAUDE PICHOS

LES PRINCIPALES PUBLICATIONS

1. **“Les Fleurs du Mal”**, “Revue des Deux Mondes”, 1^{er} juin 1855.

Dix-huit poèmes précédés de l'épigraphe suivante empruntée aux **“Tragiques”**, livre II:

*On dit qu'il faut couler les exécrales choses
Dans les puits de l'oubli et au sépulchre encloses,
Et que par les écrits le mal ressuscité
Infectera les moeurs de la postérité;
Mais le vice n'a point pour mère la science,
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance.*
(THEODORE AGRIPPA D'AUBIGNE'.)

La rédaction de la “Revue des Deux Mondes” avait fait précéder les poèmes de Baudelaire d'une note prudente due, croit-on, à Emile Montégut:

En publiant les vers qu'on va lire, nous croyons montrer une fois de plus combien l'esprit qui nous anime est favorable aux essais, aux tentatives dans les sens les plus divers. Ce qui nous paraît ici mériter l'intérêt, c'est l'expression vive et curieuse, même dans sa violence, de quelques défaillances, de quelques douleurs morales que, sans les partager, ni les discuter, on doit tenir à connaître, comme un des signes de notre temps. Il nous semble d'ailleurs qu'il est des cas où la publicité n'est pas seulement un encouragement, où elle peut avoir l'influence d'un conseil utile, et appeler le vrai talent à se dégager, à se fortifier, en élargissant ses voies, en étendant son horizon.

2. Edition originale de 1857: **“Les Fleurs du Mal”**, Paris, Poulet-Malassis et De Broise. La couverture et la page de titre montrent l'épigraphe déjà citée. Le livre fut mis en vente le 25 juin 1857. Il comprenait 100 poèmes, dont 52 étaient encore inédits, répartis en cinq divisions: **“Spleen et Idéal”**, **“Fleurs du Mal”**, **“Révolte”**, **“Le Vin”**, **“La Mort”**. Baudelaire fut condamné par la 6^e Chambre correctionnelle à retrancher 6 pièces de son recueil. La nécessité d'en écrire des nouvelles pour combler les vides ainsi creusés dans l'architecture des **“Fleurs du Mal”**, comme la vente rapide de l'édition (tirée à 1300 exemplaires), - malgré ou plutôt à cause de la condamnation, - amenèrent Baudelaire à penser à une réédition.

3. Deuxième édition originale des **“Fleurs du Mal”**, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1861. Le volume de 1857 n’avait point tari la veine du poète: les 6 pièces qu’il convenait de remplacer se multiplièrent, et dans la première semaine de février 1861, la deuxième édition des **“Fleurs du Mal”**, dont il y eut 1500 exemplaires, apportait 35 poèmes nouveaux, à en croire le titre et si l’on compte **“Un Fantôme”** pour 4 sonnets; parue, elle aussi, chez Poulet-Malassis et De Broise à Paris, elle était *“ornée d’un portrait de l’auteur dessiné et gravé par Bracquemond”*. En vérité, elle n’apportait qu’une seule pièce qui fut réellement inédite (**“La Fin de la Journée”**). Baudelaire ayant fait argent du reste qu’il avait publié dans la *“Revue contemporaine”*, la *“Revue fantaisiste”*, *“l’Artiste”*, etc., de 1857 aux premiers jours de 1861. Cette édition montrait une nouvelle division (**“Tableaux parisiens”**), ce qui portait leur nombre à 6. Elle aurait dû paraître avec une préface, dans laquelle Baudelaire aurait expliqué ses **“trucs”** et ses **“plagiats”**. Il aurait aussi voulu s’y venger d’un affront de Louis Veui qui, le 14 mai 1858, dans *“le Réveil”*, avait, après de courtoises relations, et plus maladroitement que malignement, rappelé que le poète avait eu maille à partir avec la justice.

Abandonnée, reprise plus tard en vue de la troisième édition, et de nouveau délaissée, cette préface ne nous est parvenue qu’à l’état de quatre projets que l’on trouvera dans le **“Reliquat des Fleurs du Mal”**. Dans cette section, inachevé comme la préface, on trouvera un **“Epilogue”** en vers, sous la forme d’une invocation à la ville de Paris.

4 **“Les Epaves”**, publié à Bruxelles en février 1866 par Poulet-Malassis. Les pièces condamnées, ayant déjà paru en 1864, à Bruxelles, dans le *“Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle”*, constituent l’une des sections des **“Epaves”**.

Le recueil, tiré à 260 exemplaires, était précédé d’un frontispice symbolique de Rops, expliqué par le texte que voici, rédigé par Poulet-Malassis d’après des notes de l’artiste:

Sous le Pommier fatal, dont le tronc-squelette rappelle la déchéance de la race humaine, s’épanouissent les Sept Péchés capitaux, figurés par des plantes aux formes et aux attitudes symboliques. Le Serpent, enroulé au bassin du squelette, rampe vers ces “Fleurs du Mal”, parmi lesquelles se vautre le Pégase macabre, qui ne doit se réveiller, avec ses chevaucheurs, que dans la vallée de Josaphat.

Cependant, une Chimère noire enlève au delà des airs le médaillon du poète, autour duquel des Anges et des Chérubins font retentir le “Gloria in excelsis!”.

L’Autruche en camée, qui avale un fer à cheval, au premier plan de la composition, est l’emblème de la Vertu, se faisant un devoir de se nourrir des aliments les plus révoltants.

VIRTUS DURISSIMA COQUIT

Les notes de l’édition avaient été rédigées de concert par Baudelaire et Poulet-Malassis, ainsi qu’il appert de l’exemplaire d’épreuves, où se lisent, de la main de Baudelaire, des recommandations comme: *“Surtout que cela ait l’air d’être fait sans mon aveu... Considérons si cela peut me nuire en Belgique, il ne s’agit pas de l’opinion mais de la loi... J’ajouterai quelques notes que l’éditeur aura l’obligeance d’endosser”*.

5. **“Nouvelles Fleurs du Mal”**, paru dans *“le Parnasse contemporain”*, le 31 mars 1866. Cette publication comprend les pièces: **“Epigraphe pour un Livre condamné”**, **“L’Examen de Minuit”**, **“Madrigal triste”**, **“A une Malabaraise”**, **“L’Avertisseur”**, **“Hymne”**, **“La Voix”**, **“Le Rebelle”**, **“Le Jet d’Eau”**, **“Les Yeux de Berthe”**, **“La Rançon”**, **“Bien loin d’ici”**, **“Recueillement”**, **“Le Gouffre”**, **“Les Plaintes d’un Icare”**.

6. Troisième édition originale des **“Fleurs du Mal”**, Paris, Michel Lévy, 1868. Dès 1863, Baudelaire avait passé un contrat avec Hetzel pour la publication d’une troisième édition augmentée des **“Fleurs du Mal”**. L’espoir de la voir paraître bercera les derniers moments lucides du poète. Mais elle ne se fera pas de son vivant, et c’est seulement en 1868, par les soins de Banville, que fut publiée l’édition dite définitive; premier tome des **“Oeuvres complètes de Charles Baudelaire”**, précédée d’un portrait gravé par A. Nargeot et d’une Notice de Gautier, elle comprenait 151 poèmes, répartis en six sections, comme dans la deuxième édition qu’elle recueillait tout entière.

Douze pièces étaient reprises des “**Epaves**”; quelques-unes n’étaient connues à cette date qu’à l’état de pré-originales dans les revues; une seule était inédite: le sonnet “**A Théodore de Banville**”. Un Appendice groupait les “**Articles justificatifs**” que Baudelaire avait fait paraître en 1857 pour informer ses juges, et des lettres de Sainte-Beuve, Custine et Emile Deschamps”.

CLAUDE PICHOS

ETABLISSEMENT DU TEXTE

“Cette édition répondait-elle aux intentions de Baudelaire? Redoutable question qui a fait couler beaucoup d’encre et à laquelle on ne peut encore répondre avec certitude. Jaques Crépet s’était d’abord prononcé pour l’affirmative, qui, dans le tome de la collection Conard consacré aux “**Fleurs du Mal**” (1922), avait choisi de suivre l’ordre adopté en 1868, en le modifiant légèrement. Il faisait valoir que Baudelaire avait mentionné à plusieurs reprises dans sa correspondance un exemplaire avec pièces intercalaires destiné à la troisième édition, - que celle-ci améliorerait sensiblement, en plusieurs points, le texte de 1861, - et donc que Banville avait dû utiliser l’exemplaire personnel de Baudelaire.

Mais, rééditant “**les Fleurs du Mal**”, avec M. Georges Blin, chez José Corti (1942), il s’en tenait alors au texte de 1861, parce que l’on pouvait opposer à l’édition dite définitive des arguments très forts: si, en 1868, le texte avait été amélioré, il avait aussi été corrompu; davantage, à examiner la place que recevaient les pièces qui ne figuraient pas dans la deuxième édition, on remarquait que l’économie générale du recueil était fortement modifiée, sinon rendue méconnaissable. Et que penser de la présence au milieu de ces “**Fleurs**” immortelles d’un “**Calumet de paix**”, traduit pour gagner quelques liards?

Si l’exemplaire avec pièces intercalaires a réellement existé, si Asselineau et Banville en ont eu vraiment connaissance, il faut penser que Baudelaire y avait porté ses corrections et glissé ses additions, mais sans avoir encore déterminé la place précise de ces dernières ou s’être même prononcé sur leur introduction dans les “**Fleurs du Mal**”. En voulant se substituer à lui pour ce classement, les responsables de l’édition posthume auraient profité des améliorations du texte (tout en y introduisant quelques fautes ou coquilles nouvelles), mais auraient gonflé indûment le recueil de morceaux qui n’y devaient pas figurer, et placé les autres, parfois judicieusement, le plus souvent sans discernement.

Dans ces conditions et jusqu’à plus ample informé, il convient de reproduire le texte de 1861, le dernier en date que Baudelaire ait avoué et corrigé”

CLAUDE PICHOS

Ringraziamenti:
(per la realizzazione di questo volume)

Elisabetta Calderoni (per i suoi preziosi suggerimenti e per essermi sempre stata vicina)

Alessandro Romanello (per il suo gradito e preziosissimo giudizio personale)

Alberto Pelò (per il suo contagiosissimo “virus” baudelairiano)