

Verlaine entre voix anciennes et voix musiciennes

Autor(en): **Gür, Adrien**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870373>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VERLAINE ENTRE VOIX ANCIENNES ET VOIX MUSICIENNES

Appelée ouvertement pour asseoir une démarche, mais aussi réévaluée ou réarticulée au fil des formes et des motifs composant les textes, la musique du vers est une donnée essentielle de la poétique de Verlaine. Elle se dessine — dans le jeu subtil de ses décalages — comme le support, le cadre et l'indice des réminiscences littéraires vagues et variées dont les œuvres sont chargées. La priorité accordée à la ligne musicale de la parole poétique accompagne et détermine le régime allusif et furtif de l'intertextualité qui s'y déploie.

« De la musique avant toute chose » s'exclame Verlaine dans le premier vers de son *Art poétique*¹, vers paradoxalement privé de toute musicalité, et qui dans son énonciation même révèle — en haussant la voix pour se faire entendre — le défaut de la prescription énoncée. Tout en inscrivant ses recommandations dans la forme réduite d'un poème, le propos commence par marquer un léger décalage par rapport à l'objet de sa revendication initiale. Or si la musique manque au seuil du poème là où celui-ci déclare impérativement en faire une priorité et une nécessité, le défaut en question semble avoir été subtilement orchestré : il permet d'attirer l'attention sur le fait qu'à l'époque où — en 1874 — Verlaine compose son *Art poétique* un nouveau mot est apparu depuis peu dans la langue. Celui d'*impair* (autour de 1865) au sens de « maladresse choquante ou préjudiciable » : « Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air ». En donnant à en-

1. VERLAINE, « Art poétique », *Jadis et Naguère, Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1962, p. 326-7 [désormais : *OPC*].

tendre le sens devenu double du mot mis à la rime, ces deux vers énoncent le principe paradoxal de la dissolution des formes cano- niques de la parole poétique, rendue ici au souffle éphémère de la voix discordante qui la profère (« Sans rien en lui qui pèse ou qui pose »).

Affairé à définir la démarche générale qui — du même coup — l'inclut, le poème s'expose aussi comme l'actualisation de ce qu'il énonce ; son déploiement est tributaire du procédé établi : « Il faut aussi que tu n'ailles point / Choisir tes mots sans quelque méprise ». Méprise paradoxale qui, dans le jeu avec l'*impair*, vise à sa façon le précepte de Boileau (« Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement²»), et nous renvoie de la sorte au vaste horizon d'attente fixé par son propre titre. Voire à l'effet de parodie, c'est-à-dire au chant à côté dont il est — sur le plan intertextuel tout au moins — l'expression indirecte. Verlaine précisera plus tard : « Car n'allez pas prendre au pied de la lettre mon "Art poétique" de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout, — JE N'AURAI PAS FAIT DE THÉORIE³ ». En recommandant de ne pas prendre au pied de la lettre son *Art poétique*, Verlaine nous invite finalement à le lire comme une forme de ce que le dernier vers — en jouant sur les mots — semblait exclure : « Et tout le reste est littérature ».

Au premier vers (« De la musique avant toute chose ») répond donc ironiquement le commentaire ultérieur qui, pour défaire le texte de toute prétention théorique ou normative, rappelle qu'il « n'est qu'une chanson ». De plus, en faisant porter sa critique sur un des lieux stratégiques où traditionnellement s'articule la musicalité de la parole poétique (« O qui dira les torts de la Rime ! / Quel enfant sourd ou quel nègre fou / Nous a forgé ce bijou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime ? »), la septième strophe fait écho à la mise en garde de Boileau : « N'allez pas sur des vers sans fruit vous consumer, / Ni prendre pour génie un amour de rimer : / Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces⁴ ». Et la duplicité d'*Art poétique* peut encore se lire à travers le fait que le poème est dédié à Charles Morice qui, dans un article intitulé « Boileau-Verlaine », s'en était pourtant violemment pris — entre

2. BOILEAU, *L'Art poétique*, Paris : Garnier-Flammarion, 1998, p. 91 (I, v. 153).

3. Verlaine, « Critique des poèmes saturniens », *OPC*, p. 1074.

4. Boileau, *L'Art poétique*, p. 87 (I, v. 9-11).

autres — à l'attaque ou à la critique de la rime. À quoi Verlaine lui avait répondu : « D'abord, vous observerez que le poème est *bien* rimé. Je m'honore trop d'avoir été le plus humble de ces Parnassiens tant discutés aujourd'hui pour jamais renier la nécessité de la Rime dans le Vers français où elle supplée de son mieux au défaut du Nombre grec, latin, allemand et même anglais⁵ ».

De plus, les propos d'*Art poétique* (« De la musique avant toute chose » ou « De la musique encore et toujours ! / Que ton vers soit la chose envolée / Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée / Vers d'autres cieux à d'autres amours ») nous invitent ici à interroger brièvement le portrait de Verlaine réalisé en 1869 par le peintre Frédéric Bazille⁶. Sur cette toile, le regard du jeune poète — apparemment dirigé vers le spectateur — se présente comme absorbé ou replié dans une rêverie. L'air songeur est encore appuyé par le fait que, moyennant le bonnet de ménestrel et la mandoline qu'il porte en bandoulière, le sujet est représenté sous les traits d'un troubadour. Le jeune homme est ainsi déjà identifié à ceux qui, bien avant lui, aimaient à rappeler l'importance de la musique dans l'appréciation de leurs œuvres. « Il ne sait pas chanter celui qui n'exécute pas de mélodie, ni trouver de "vers", celui qui ne fait pas des couplets » déclarait — longtemps avant lui — Jaufré Rudel⁷.

Dès lors, le portrait de Verlaine en troubadour peut indirectement se lire — dans son décalage même — comme l'emblème d'une poétique dont les emprunts sont eux-mêmes l'objet d'un certain travestissement, d'un effet de masque ou de fard. Concrètement, le portrait témoigne d'un double anachronisme : par-delà le costume médiéval dont est affublé le poète, l'éclairage latéral modelant le visage représenté apparente encore la composition aux peintures ou à l'école du Caravage. En outre, cette lumière indirecte n'éclairant latéralement que la moitié de ce visage rêveur présente quelque analogie — si l'on en force un peu le cadre pictural — avec l'évocation de cette « Mélancolie » qui

5. « Lettre à Charles Morice », cité par Alain BUISINE, *Paul Verlaine histoire d'un corps*, Paris : Tallandier, 1995, p. 367.

6. On pourra consulter l'avant-propos de Buisine (et plus particulièrement les éléments bibliographiques concernant ce peintre), *Paul Verlaine*, p. 9-10. Le portrait de Verlaine en troubadour figure également dans le *Magazine littéraire*, 321 (mai 1994), p. 19.

7. Jaufré RUDEL, « No sap chantar qui so non di » (trad. J.C. Huchet, *L'Amour discourtois*, Toulouse : Privat, 1987).

« Berce de doux chants / Mon cœur qui s'oublie / Aux soleils couchants⁸ ». À cheval entre plusieurs siècles et entre plusieurs codes esthétiques, le portrait de Verlaine en troubadour se donne à lire après coup comme l'emblème spectral de tout un discours poétique, voire renvoie celui-ci — « parce que plus vague et plus soluble dans l'air » — aux figures fantomatiques auxquelles il s'identifie. De plus, c'est — dans une langue étrangère — le propos d'un quasi-contemporain de Caravage qui permet à Verlaine de donner une tournure paradoxale à la demande d'amour qui, telle qu'elle est d'abord énoncée, donne tout son sens au titre du poème intitulé *Lassitude*. Car là où le sonnet commence de l'intérieur par court-circuiter le devenir de la parole en répétant le même terme (« De la douceur, de la douceur, de la douceur »), la citation en exergue du poète espagnol Gongora dit seulement : *A batallas de amor campo de pluma*⁹. À la joute des corps (et donc à l'expression violente de la passion) se substitue la scène anesthésiante du poème où la figure féminine (dont le sujet redoute précisément « les transports fébriles ») se voit tour à tour interpellée comme amante, sœur ou enfant.

Outre les nombreux échos — ici comme ailleurs — aux poèmes des *Fleurs du Mal*, et qui permirent précisément à Barbey d'Aurevilly de traiter Verlaine de « Baudelaire puritain¹⁰ », les *Poèmes saturniens* semblent encore se mesurer indirectement (et de manière elle-même évanescence ou ironique) au chant lointain des troubadours ou plutôt aux échos transposés de ceux dont la *canço* invitait la parole à prendre forme musicale dans la faille creusée par l'absence de la Dame. Ainsi (sans que l'on puisse pour autant parler de véritable lien intertextuel), on rapprochera les vers bien connus de Verlaine (« Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant / D'une femme inconnue, et que j'aime et qui m'aime¹¹ ») de ceux où Jaufré Rudel déclare : « Que personne ne s'étonne à mon sujet si j'aime ce qui jamais ne me verra car mon cœur n'a joie d'aucun amour sinon de celui que jamais je ne vis¹² ». Ou encore de ceux de Guillaume IX d'Aquitaine : « J'ai une

8. « Soleils couchants », *OPC*, p. 69.

9. « Aux amoureux combats un champ de plume ».

10. BARBEY D'AUREVILLY, *Le XIX^e siècle*, Paris : Mercure de France, 1966, II, p. 88.

11. « Mon Rêve familial », *OPC*, p. 63.

12. J. Rudel, « No sap chantar qui so non di » (trad. J.C. Huchet).

amie, je ne sais qui elle est, car je ne l'ai jamais vue¹³». Et si, dans les *Poèmes saturniens*, la femme évoquée demeure réduite au statut d'ombre, c'est au sens où sa mention s'inscrit presque toujours sur fond de perte et de mélancolie (« si bien / Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien, / Plus rien que la voix célébrant l'Absente, / Plus rien que la voix — ô si languissante ! — De l'oiseau que fut mon premier amour¹⁴»).

De même, *Il Bacio* — dont le titre italien renvoie à une valse alors à la mode — déploie sa tonalité ludique et fantaisiste pour se mesurer sur le mode expressément mineur à ceux qui, à l'origine de la littérature française, associèrent la musique et le chant au discours poétique. Car si, dans le *Prologue des Poèmes saturniens*, le sujet se demande : « Est-ce que le Trouvère héroïque n'eut pas / Comme le Preux sa part auguste des combats », *Il Bacio* se place délibérément à l'opposé du genre épique, au sein des genres dits mineurs. De fait, le poème fait figure de chant à côté ; il signe son ancrage dans la modernité urbaine en se présentant — sur un mode ludique — comme le dernier avatar d'un genre qui depuis longtemps est passé de mode : « Moi, je ne puis, chétif trouvère de Paris, / T'offrir que ce bouquet de strophes enfantines ». Conformément à la part elle-même succincte que les évocations en question lui réservent, le Moyen Âge de Verlaine n'est pas celui des sources historiques ou littéraires précises¹⁵, mais celui allusif et dévié qui, par exemple, dans *La Nuit du Walpurgis classique* se profile comme doublement transposé à travers l'allusion toute musicale à « l'air de chasse de *Tannhäuser* ».

Ainsi, à l'instar de toutes les silhouettes désincarnées (« spectres agités », « fébriles fantômes¹⁶ ») qui hantent la scène du discours poétique, le renvoi intertextuel apparaît comme particulièrement furtif et éphémère. Généralement, il se devine plus qu'il ne se montre ou s'expose ; il se dessine en creux comme une ombre ou un écho entre deux vers. Prenant la forme vague de reminiscences indirectes (Hugo, Baudelaire, Gautier, Banville et

13. Guillaume IX D'AQUITAINE, « Un sonet fatz malvatz e bo » (trad. J.C. Huchet).

14. « Le Rossignol », *OPC*, p. 73.

15. Pour mesurer néanmoins comment Verlaine joue avec la tradition médiévale, on pourra consulter la lecture de *Avant que tu ne t'en ailles* (*La Bonne Chanson*, v) : Jean-Louis AROUI, « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, xxiv (1993), p. 283.

16. « Nuit du Walpurgis classique », *OPC*, p. 72.

bien d'autres s'en partagent les résonances nombreuses), l'hypotexte se profile fantomatiquement au détour d'une phrase ou d'une proposition. De fait, là où, au deuxième quatrain de *Lassitude*, le poète s'exclame : « Va, l'étreinte jalouse et le spasme obsesseur / Ne valent pas un long baiser, même qui mente », les lecteurs s'empressent d'y reconnaître un écho de *Semper eadem* de Baudelaire : « Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge », ou encore d'un vers de Glatigny : « Dusses-tu mentir, dis-moi que tu m'aimes¹⁷ ». Mais ici, de par le mensonge impliqué, le pacte appelé déjoue à sa façon l'exposition du renvoi aux textes qui l'ont précédé sur ce terrain trouble. La duplicité dont le sujet entend s'accommoder devient aussi celle générée par la refonte des voix et des bribes de textes qui témoignent à leur manière d'une certaine dépersonnalisation de l'instance énonciative, voire du masque de la parole poétique. En ce sens, là où avec Baudelaire les propos du sonnet intitulé *La Beauté* sont entièrement à la charge de celle-ci (moyennant la prosopopée) : « Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière », dans *Mon rêve familial* par contre, Verlaine n'évoque la voix féminine que sur le fond de sa perte : « Son regard est pareil au regard des statues / Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a / L'inflexion des voix chères qui se sont tues ».

Faut-il ici reconnaître dans l'expression de l'attachement à l'inflexion de la voix perdue l'envers (ou le revers) de l'impassibilité parnassienne à laquelle sont précisément associées les Vénus de Milo chantées par Leconte de Lisle (« Marbre sacré, vêtu de force et de génie, / Déesse irrésistible au port victorieux¹⁸ ») ou par Théodore de Banville (« Rêve aux plis arrêtés, grand poème de pierre, / Débordement de vie avec art compensé¹⁹ »)? Quoi qu'il en soit, « l'inflexion des voix chères qui se sont tues » ne peut manquer de nous renvoyer — dans le cadre de notre lecture — à toutes ces voix qui, sur le plan intertextuel, han-

17. Albert GLATIGNY, « Sous la Tonelle », *Les Flèches d'or, Poésies*, Paris : A. Lemerre, 1869, p. 113-4.

18. Charles LECONTE DE LISLE, « Vénus de Milo », *Poèmes antiques*, Paris : Poésie/Gallimard, 1994, p. 151.

19. Théodore DE BANVILLE, « À Vénus de Milo », *Les Cariatides, Œuvres*, Genève : Slatkine reprints, 1972, p. 225.

tent de près ou de loin les propos de Verlaine. Mais aussi et surtout à cette musicalité doublée de dissonances appelée, en tant que telle, à effriter ou à disloquer les poses sculpturales de la poétique parnassienne. Aux poèmes qui — avec Leconte de Lille — évoquent solennellement la Vénus de Milo, on opposera par exemple les derniers vers de *Après trois ans* où, emblème équivoque de la passion romantique désavouée par les Parnassiens, Verlaine dit avoir « retrouvé debout la Velléda / Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue ». Car si le poète joue la fragilité et le vieillissement du plâtre contre le « sein inaltérable » du marbre, c'est aussi au sens où il est moins du côté de la Dame sans merci de la statuaire antique que du côté de cette *Sérénade* d'où s'élève vers le retrait de la Maîtresse interpellée sa « voix aigre et fausse ». Ainsi, envers de l'amour désincarné dont la Vénus de Milo est l'emblème collectif et culturel, la femme inconnue (« ni tout à fait la même ni tout à fait une autre²⁰ ») qui habite les rêves et les pensées du poète fait écho à celles — également anonymes — dont la voix éphémère se fait entendre dans *La Chanson des Ingénues*: « Nous sommes les Ingénues / Aux bandeaux plats, à l'œil bleu, / Qui vivons, presque inconnues, / Dans les romans qu'on lit peu ». En outre, c'est moyennant le jeu de la rime que, dans *Un Dahlia*, Verlaine se moque de « la courtisane au sein dur », dont l'œil comparé en fin de vers à « celui d'un bœuf » souligne le mauvais goût de la pose de celle dont le « grand torse reluit ainsi qu'un marbre neuf ».

Et si l'idéal parnassien est encore formulé dans l'avant dernière strophe de l'*Épilogue des Poèmes saturniens* (« Nous donc, sculptons avec le ciseau des Pensées / Le bloc vierge du Beau, Paros immaculé / Et faisons-en surgir sous nos mains empressées / Quelque pure statue au péplos étoilé »), c'est bien avec le bloc sculpté en pensées que la réalisation du projet en question est condamnée à demeurer vierge, abandonnée à son statut d'image à l'issue du recueil. Car, en définitive, le « ciseau des Pensées » fait d'autant plus ici figure d'instrument poétique douteux que, toujours dans le même recueil, *La Chanson des Ingénues* s'est employée — contre l'image de la pureté néo-classique — à brouiller ou à faire boiter la célèbre parole d'Hippolyte (« Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur²¹ »). En effet, repris et défiguré

20. « Mon Rêve familial », *OPC*, p. 63.

21. Jean RACINE, *Phèdre*, acte IV, scène II, v. 1112.

par Verlaine, l'alexandrin s'est distendu et brisé en deux vers impairs de sept syllabes : « Et le jour n'est pas plus pur / Que le fond de nos pensées ». Déséquilibre souligné par la substitution du mot « pensées » à celui de « cœur », mais aussi par le changement de forme de l'adjectif possessif. Le traitement infligé ici à la parole du fils de l'Amazone peut se lire ironiquement comme l'image du sort réservé à son corps ; lequel en effet — rapporte Thérémène dans la tragédie de Racine — est finalement démembré, désarticulé par le monstre marin. En touchant au propos de « l'insensible Hippolyte²² », la *Chanson des Ingénues* en fait peut-être ainsi l'emblème de la dislocation du vers à laquelle Verlaine s'emploie pour contrer ou déjouer l'impassibilité de l'esthétique parnassienne.

Dans cette perspective, il faut écouter les vers de *Nevermore* : « Allons mon pauvre cœur, allons, *mon vieux complice*, / Redresse et peins à neuf tous tes arcs triomphaux ; / Brûle un encens ranci sur tes autels d'or faux ». Car là où comme l'énonce *Nocturne parisien*, « Le Tibre a sur ses bords des ruines qui font / Monter le voyageur vers un passé profond » et « Le Nil, au bruit plaintif de ses eaux endormies, / Berce de rêves doux le sommeil des momies », le propos de Verlaine se situe bien finalement du côté de la Seine à qui d'ailleurs le poème s'adresse : « —Toi, Seine, tu n'as rien. Deux quais, et voilà tout, / Deux quais crasseux, semés de l'un à l'autre bout / D'affreux bouquins moisiss ». Ces « bouquins moisiss » se dessinent comme l'équivalent — sur le plan culturel — de l'expression du fané dont Jean-Pierre Richard a si bien montré qu'il « veut définitivement oublier son origine²³ ». Les livres moisiss jonchant les quais de la Seine nous rendent attentifs au fait que, sur le plan intertextuel, les poèmes de Verlaine ne contiennent le plus souvent (comme nous le suggère le vers défiguré de Racine) aucun renvoi précis à l'origine concrète des allusions littéraires dont ils sont ici et là chargés. L'intertexte ne se présente à l'esprit du lecteur attentif que comme une trace à demi effacée ou comme le vague rappel de ce par quoi la strophe est hantée. Les références sont évanescences, comme émoussées par le rythme musical ou dissonant d'un vers qui tend précisément à

22. *Ibid.*, acte II, scène I, v. 400.

23. Jean-Pierre RICHARD, « Fadeur de Verlaine », *Poésie et profondeur*, Paris : Seuil (Points), 1976, p. 167.

se rétrécir ou à se disloquer pour en compromettre tout effet de grandiloquence ou de majesté. Elles appartiennent à cette frange fantomatique de la parole qui infléchit le cadre et l'horizon de la lecture, voire à cette toile de fond dont le poème entend paradoxalement se détacher (« Tout le reste est littérature »). Lire Verlaine en palimpseste, y reconnaître ici et là quelques bribes d'un emprunt littéraire souvent fuyant (expressément trafiqué ou maintenu en retrait) revient à refaire l'expérience évoquée par le poète lorsqu'il dit dans la deuxième des *Ariettes oubliées*: « Je devine à travers un murmure / Le contour subtil des voix anciennes ».

On ne sera donc guère étonné de constater que, de son côté, la fin du *Prologue des Poèmes saturniens* semble insidieusement démentir — sur le plan de l'économie littéraire — les prérogatives absolues apparemment accordées dans l'*Épilogue* au calcul, à l'obstination et à la volonté. Car plus que d'évoquer les aléas de la réception de son livre, le dernier vers de ce texte liminaire (« — Maintenant, va mon Livre, où le hasard te mène ! ») accuse aussi le destin aventureux de sa composition, et tel d'ailleurs que peut nous le faire entendre sur un plan figuratif la *Chanson d'Automne*. Car dans ce poème, le hasard du mouvement tout en vacillement réglant le sort de la feuille devient le répondant de ce qui allège les formes ampoulées du discours poétique, et libère ainsi le recueil de la langue marmoréenne du Parnasse : « Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte ». Le vent automnal qui ici fait tourbillonner la feuille morte du poète (mettant en quelque sorte un terme aux illusions de renaissance antique) est aussi celui qui, dans les *Fêtes galantes*, renverse et brise la statue de l'amour. Le marbre des Parnassiens se métamorphose ainsi dans le vers allégé de Verlaine en la figure de cette feuille détachée que balaie le vent de la parole poétique : « Le vent de l'autre nuit l'a jeté bas ! Le marbre / Au souffle du matin tournoie, épars. C'est triste / De voir le piédestal, où le nom de l'artiste / Se lit péniblement parmi l'ombre d'un arbre²⁴ ». Ce piédestal demeure vacant, dépossédé de la statue renversée et brisée par le vent ; on peut donc y lire comme l'emblème des ruines d'une poétique parnassienne, elle-même ré-

24. « L'Amour par terre », *OPC*, p. 120-1.

duite à quelques traces éparses et éphémères : « Oh ! c'est triste de voir debout le piédestal / Tout seul ! Et des pensers mélancoliques vont / Et viennent dans mon rêve où le chagrin profond / Évoque un avenir solitaire et fatal²⁵ ». Car là où le Parnasse était appelé à imiter les figures glorieuses ou mythiques de l'antiquité et à faire école de sa nostalgie, Verlaine se mesure et se heurte finalement au destin solitaire, fragile et endeuillé du discours poétique. On saisit donc après coup toute l'ironie de l'*Épilogue des Poèmes saturniens*, quand le sujet déclarait à propos du vent de l'inspiration désavouée par la profession de foi parnassienne : « Libre à nos Inspirés, cœurs qu'une œillade enflamme, / D'abandonner leur être aux vents comme un bouleau ; / Pauvres gens ! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme : / Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo ? ».

Adrien GÜR
Université de Berne

25. *Ibid.*