

INTERTEXTUALITÉ HUGOLIENNE DES POÈMES SATURNIENS DE VERLAINE

I

LES TROIS « NEVERMORE » DE VERLAINE

L'alliance du rêve et de la marche m'est apparue à la lecture du poème sans doute le plus hugolien de Verlaine, « *Nevermore* » : « Nous étions seul à seule et marchions en rêvant, / Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent¹ ». En lectrice de Hugo, j'ai d'abord imaginé que la marche chez Verlaine était liée à l'écriture du réel, au *sermo pedestris*. Mais j'ai eu beau chercher des indices de la marche comme arrimage à la « réalité rugueuse² », tout ramenait au rêve. Des deux poèmes intitulés « *Nevermore* » dans *Poèmes saturniens* au poème en prose qui a provisoirement porté ce titre (finalement intitulé « À la campagne » dans *Mémoires d'un veuf*³), ce que dessinent les variations de la promenade, c'est une inflexion progressive du rêve : d'abord élan vers l'idéal, il devient repli dans le souvenir. On le comprend aisément si l'on considère la date de la publication du premier poème intitulé « *Nevermore* » (désigné plus bas « *Nevermore* » I), paru pour la première fois le 30 décembre 1865 dans *L'Art*, et celle du texte en prose qui portait initialement ce titre, publié le 16 février 1868 dans la *Revue des lettres et des arts*⁴ : entre les deux, il y a eu la mort du père de Verlaine et celle d'Élisa Dujardin. Cependant, la critique de l'idéal caractérise l'écriture de « *Nevermore* » dès l'origine si l'on considère les deux textes qui portent ce titre dans *Poèmes saturniens*. Ce titre commun invite le lecteur à les lire *ensemble* et à comprendre que l'un déconstruit l'autre.

Dans la section « Melancholia » des *Poèmes saturniens*, la première occurrence du verbe « aller » apparaît dans « Résignation », au sein d'une tournure progressive qui associe le verbe au participe présent « rêvant » : « Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor, / Somptuosité persane et papale, / Héliogabale et Sardanapale⁵ ! » ; l'idée de déplacement est ainsi annulée (le sujet qui rêve est immobile tandis que son rêve se déploie). Mais on retrouve presque la même tournure dans « Croquis parisien », premier poème d'« Eaux-fortes » : « Moi, j'allais, rêvant du divin Platon / Et de Phidias / Et de Salamine et de Marathon, / Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz⁶. » Une virgule sépare désormais le verbe « aller » du participe, rendant au verbe son sens physique – mais seulement partiellement, parce que la tournure progressive affleure⁷. La marche est une progression dans l'espace, mais aussi dans le rêve ; les rêves de l'enfant qui « [va] rêvant » tendent vers un Orient d'autant plus lointain qu'il est romancé : le diamant Ko-Hinnor appartenait au Grand Mogol, l'empereur Héliogabale introduisit à Rome des mœurs orientales et débauchées, tandis que le roi d'Assyrie Sardanapale se fit brûler à Ninive avec ses trésors et ses femmes. Dans « Croquis parisien », la Grèce est moins lointaine, mais réduite elle aussi à une image stéréotypée :

¹ « *Nevermore* », « Melancholia », II, *Poèmes saturniens*, p. 85. Sauf mention particulière, toutes nos citations font référence à l'édition critique de Steve Murphy, Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2008.

² Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, rééd. 2024, p. 237.

³ Verlaine, *Les Mémoires d'un veuf*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1999, p. 52-54.

⁴ *OPr*, 1183.

⁵ « Résignation », « Melancholia », I, *Poèmes saturniens*, éd. citée, p. 83. C'est nous qui soulignons.

⁶ « Croquis parisien », « Eaux-fortes », I, *ibid.*, p. 99. C'est nous qui soulignons.

⁷ On se reportera utilement à l'analyse grammaticale de ces deux occurrences proposée par Arnaud Bernardet dans *Verlaine, première manière*, Paris, PUF/CNED, 2007, p. 141-143.

Platon pour la philosophie, Phidias pour la sculpture, les batailles de Salamine et de Marathon pour la victoire des Grecs contre les Perses.

« Promenade sentimentale » décrit apparemment une marche physique. Le verbe « j'errais » est répété, de même que le complément de lieu : les onzième et douzième décasyllabes reprennent les mots des cinquième et sixième en inversant leur ordre : « Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie / Au long de l'étang, parmi la saulaie / [...] / Parmi la saulaie où j'errais tout seul / Promenant ma plaie⁸ ; [...] ». Ce n'est pas, à vrai dire, le poète qui se promène, comme peut le laisser croire le titre : il se borne à « err[er] », « promenant [sa] plaie », c'est-à-dire, au sens propre, la menant dehors pour la distraire. La souffrance du poète s'extériorise ainsi dans le paysage, qui devient, en retour, intérieur. Le poème décrit ce paysage comme un fantôme (« la brume vague évoquait un grand / Fantôme laiteux ») gagné par la tristesse : les nénuphars, « blêmes » comme les « ondes », luisent « tristement », le fantôme « se désesp[ère] » et « pleur[e] », les ténèbres sont un « épais linceul ». Et, puisque l'errance a lieu « parmi la saulaie », l'adjectif « seul » renvoie discrètement au « saule », assimilant le poète au saule pleureur. Dès lors, l'adjectif « sentimentale » du titre suggère une promenade dans les sentiments, une progression intérieure qui déréalise la marche.

Dans « Après trois ans », c'est en revanche le poète qui « s[e] prom[ène] dans le petit jardin » où « rien n'a changé⁹ ». Mais, précisément, c'est le passé qu'il y arpente ; la phrase « J'ai tout revu » introduit l'énumération des objets restés les mêmes : « Les roses comme avant palpitent ; comme avant, / Les grands lys orgueilleux se balancent au vent ». Rien n'a changé, sauf l'essentiel : il n'y a plus personne dans le jardin, l'Éden est désert. Là encore, la marche physique se prolonge en progression mentale, en cheminement dans la mémoire. C'est pourquoi elle est toujours solitaire.

À vrai dire, la marche est solitaire même lorsqu'elle se fait à deux. C'est le cas dans « *Nevermore* », publié pour la première fois dans *L'Art* en 1865, puis intégré en 1866 à « *Melancholia* » dans les *Poèmes saturniens* :

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant :
« Quel fut ton plus beau jour ? » fit sa voix d'or vivant,

Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.
Un sourire discret lui donna la réplique,
Et je baisai sa main blanche, dévotement.

– Ah ! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées !
Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier *oui* qui sort de lèvres bien-aimées !¹⁰

La tournure « seul à seule », dans le second quatrain de ce sonnet, entre en contradiction avec le pronom « nous » qui ouvre le vers : il suggère que la promenade amoureuse réunit deux solitudes. La marche est d'abord silencieuse et renoue une fois encore avec le rêve : « Nous [...] »

⁸ « Promenade sentimentale », « Paysages tristes », III, *Poèmes saturniens*, éd. citée, p. 113.

⁹ « Après trois ans », « Melancholia », III, *ibid.*, p. 89. Steve Murphy a analysé ce poème dans *Marges du premier Verlaine*, Paris, Champion, 2002, p. 115-133. Je m'y suis également intéressée dans « “Après trois ans” (*Poèmes saturniens*). Le “petit jardin”, la Pépinière et le paradis », *RV20*, 2022, p. 21-32.

¹⁰ « *Nevermore* », « Melancholia », II, *Poèmes saturniens*, Paris, Lemerre, 1866, p. 15-16.

marchions en rêvant, / Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent ». Les « cheveux » et la « pensée » des deux personnages se mêlent, indifférenciés, et la métonymie fait de la pensée le prolongement rêvé des cheveux au vent, expression qu'achève de souder l'alliteration en [v] (rêvant-cheveux-vent). Le rêve qui scelle la solitude de chacun des deux personnages rappelle les tournures progressives du début du recueil : « j'allais rêvant » (ou « j'allais, rêvant¹¹ »). Solitaires, les amants le sont aussi parce qu'ils ne se regardent pas, ce que souligne le mouvement soudain de l'amante, « tournant vers [l'autre] son regard émouvant ». Peut-être le rêve solitaire inscrit-il ce souvenir dans l'ordre de la perte – ce que fait également l'emploi de l'imparfait ; mais il élève aussi l'amante au rang de double du poète : elle aussi va, rêvant. De fait, c'est elle qui prend ensuite la parole et le poème commente longuement sa voix « d'or vivant », sa voix « douce et sonore, au frais timbre angélique ». Or, le « Prologue », lorsqu'il décrit Ulysse comme un héros maniant aussi bien la lyre que les armes, lui attribue une « parole d'or qui charme et persuade¹² » (l'expression « paroles d'or » figure déjà chez Lucrèce¹³). La femme à la voix d'or est une voix poétique au même titre que l'autre : outre par sa gémellité avec le poète, elle est caractérisée presque exclusivement par sa voix et son timbre ; seuls son « regard émouvant » et sa « main blanche » ébauchent un portrait physique – encore la main est-elle l'instrument de l'écriture. Or, en quoi consiste son discours ? en une question brève, au passé simple, qui porte sur le souvenir du bonheur : « Quel fut ton plus beau jour ? » ; question qui met en abyme le poème lui-même.

Le discours à la première personne de l'amante ouvre ainsi une deuxième strate de passé à l'intérieur du souvenir. La phrase dont le poète se souvient l'invitait, déjà, à se rappeler le passé. Et c'est ce passé au deuxième degré, ce souvenir enchâssé dans un autre – celui du « premier *oui* qui sort de lèvres bien-aimées » – que commente le dernier tercet et qu'annonce le premier quatrain : « Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? ». La promenade a lieu en « automne », lorsque le bois « jauni[t] », tandis que le deuxième souvenir, le plus lointain, se confond avec celui des « premières fleurs » et de leur parfum printanier : bien sûr, les fleurs sont une métaphore du « premier *oui* » ; mais ce sont aussi des fleurs littérales que l'automne a fait disparaître : le temps a passé, le printemps a laissé place à l'automne, saison des souvenirs. Cela signifie-t-il que l'amour a connu le même déclin ? Au moment de l'énonciation, c'est évident, puisque le poème s'intitule « *Nevermore* », *plus jamais*. Au moment de la promenade, c'est plus ambigu, bien que la description de « l'air atone » et du « rayon monotone » donne au lecteur l'impression d'un amour gagné par l'ennui.

Le présent employé dans le dernier tercet est ambigu du fait du tiret qui ouvre le vers : l'exclamation du poète est-elle contemporaine de l'énonciation ou bien de la promenade ? Elle peut faire écho à la question qui ouvre le poème : « Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? » et dans ce cas s'inscrit dans le présent de l'énonciation ; elle peut aussi prolonger, pour l'expliciter, la « réplique » tacite que le poète donne à son amante en lui souriant, et dans ce cas elle s'inscrit dans le passé de la promenade.

La marche est donc en elle-même une invitation à s'enfoncer dans le rêve et le souvenir, à quitter paradoxalement l'ici-et-maintenant que circonscrit la promenade. Les deux amants ont les pieds sur le sol, mais « les cheveux et la pensée au vent ». La confrontation de « *Nevermore* » avec le deuxième poème portant ce titre dans le recueil est d'autant plus intéressante ; composé de quatre quintils d'alexandrins, il évoque dans ses deux dernières strophes un « rêve » qui a « pris corps » :

Sonnez, grelots ; sonnez, clochettes ; sonnez, cloches !
Car mon rêve impossible a pris corps, et je l'ai
Entre mes bras pressé : le Bonheur, cet ailé

¹¹ « Résignation », « Melancholia », I, *Poèmes saturniens*, éd. citée, 2008, p. 83, et « Croquis parisien », « Eaux-fortes », I, *ibid.*, p. 99.

¹² « Prologue », *ibid.*, p. 78.

¹³ Dans *De Rerum Natura*, 3, 12, trad. Ernout, Les Belles Lettres, 1955, I, p. 114. Voir à ce sujet la note très complète de Martine Bercot dans l'édition du Livre de Poche, « Classique », 1996, p. 137-138.

Voyageur qui de l'Homme évite les approches,
– Sonnez, grelots ; sonnez, clochettes ; sonnez, cloches !

Le Bonheur a marché côte à côte avec moi ;
Mais la FATALITÉ ne connaît point de trêve :
Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve,
Et le remords est dans l'amour : telle est la loi.
– Le Bonheur a marché côte à côte avec moi¹⁴.

La marche à deux n'est plus ici celle d'un homme et d'une femme : « Le Bonheur a marché côte à côte avec moi ». L'importance de ce vers, qui est le dernier du poème, est soulignée par sa répétition. Le bonheur est personnifié, il marche, c'est un « voyageur » ; surtout, il a « pris corps » suffisamment pour être serré dans les « bras » du poète. Il n'en reste pas moins une allégorie : ce voyageur est « ailé » et « Bonheur » porte une majuscule. Le passé composé, temps du discours d'aspect accompli, situe ce bonheur dans un passé plus récent que le passé simple employé dans le premier « *Nevermore* ». « Le Bonheur a marché côte à côte avec moi » évoque une action achevée, mais dont le présent enregistre les effets : « Sonnez, grelots » en est la conséquence immédiate. Le passé simple, en revanche, présente l'action comme globalement achevée dans « *Nevermore* » I : « Un sourire discret lui donna la réplique, / Et je baisai sa main blanche ». Il s'inscrit dans un contexte révolu lui aussi : « L'automne / Faisait voler la grive à travers l'air atone¹⁵ ».

La résonance entre les deux poèmes qu'orchestre leur titre commun donne au lecteur l'impression que les deux promenades s'éclairent l'une l'autre : dans le premier poème, le poète s'adresse au « souvenir » ; dans le deuxième, à « [s]on pauvre cœur », assimilé au « chancre rajeuni » – métaphore courante du poète dont le sens premier est ici réactualisé par le lexique religieux (encens, autel, cantique, orgue, *Te Deum*) –, puis aux « grelots », « clochettes » et « cloches » auxquels il enjoint de sonner. Mais tout est désormais vieux et usé : les arcs de triomphe doivent être repeints « à neuf », l'encens est « ranci », l'or « faux », l'orgue « enroué », le mur « jauni ». Le chancre et l'église où il officie ne font qu'un, puisque le premier doit « met[tre] du fard sur [s]es rides » et le second, couvrir de « tapis mordorés » son mur jauni : Verlaine fait-il de même en réécrivant « *Nevermore* » ? Le deuxième poème est-il une version « pein[te] à neuf » du premier, dont les strophes auraient vieilli et jauni ?

De fait, de la forme canonique du sonnet (« *Nevermore* » I), Verlaine passe à celle des quatre quintils avec répétition du vers 1 au vers 5, forme à ma connaissance unique chez Verlaine mais que l'on trouve à trois reprises dans *Les Fleurs du Mal*, dont l'une avec la suite de rimes abbaa, rare, employée par Verlaine¹⁶. Publié en 1857, le recueil de Baudelaire n'est pas celui d'un jeune poète que son aîné imiterait pour repeindre sa poésie à neuf : Baudelaire a quarante-cinq ans en 1866, Verlaine en a vingt-deux. Il décrit pourtant son double, le poète de « *Nevermore* » II, comme un « chancre rajeuni » et un « vieillard prématuré » qui doit mettre du fard sur ses rides. Les deux « *Nevermore* » étant quasi contemporains, c'est donc leur forme qui les date : le premier appartient au passé puisque c'est un sonnet, le deuxième en est une version rénovée, en quintils. Baudelaire, pourtant l'aîné en âge, est source de renouvellement formel. Mais le titre des deux poèmes de Verlaine vient aussi de Baudelaire : celui-ci avait publié dans *L'Artiste*, en 1853, la traduction du poème d'Edgar Poe intitulé « Le Corbeau », où le mot *nevermore* clôt, comme un refrain, les strophes 11 à 18 ; et Verlaine consacre un article à Baudelaire en 1865, l'année même où il publie « *Nevermore* » I dans *L'Art*. Dès lors, les deux poèmes forment système et mettent en scène l'abandon d'une poétique pour une autre, de « *Nevermore* » I pour « *Nevermore* » II.

¹⁴ « *Nevermore* », *Poèmes saturniens*, éd. citée, p. 162.

¹⁵ « *Nevermore* », « *Melancholia* », II, *ibid.*, p. 162.

¹⁶ Charles Baudelaire, XXXVI, « Le Balcon », XLIV, « Réversibilité » et LXII, « *Mæsta et errabunda* », *Les Fleurs du Mal*, éd. John E. Jackson, Le Livre de Poche, « Classique », 1999, p. 84, 92 et 113. C'est « Réversibilité » qui emploie la suite de rimes abbaa.

Dans le poème I, la marche est décrite à l'imparfait : « Nous étions seul à seule et marchions en rêvant » ; dans le poème II, elle est décrite au passé composé. C'est le rapport au rêve qui change d'un poème à l'autre : le rêve accompagne la marche et se confond en quelque sorte avec elle dans le poème I ; si la question de l'aimée l'interrompt (« Soudain... »), elle n'y met pas fin : l'aspect inaccompli de l'imparfait permet de ne pas inscrire dans le rêve sa propre limite. Le rêve, en revanche, se brise dans le poème II : « Le Bonheur a marché côte à côte avec moi ; / Mais la FATALITÉ ne connaît point de trêve : / Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve ». L'aspect accompli du passé composé prend alors tout son sens : le Bonheur ne marche plus à côté du poète ; le rêve contient en lui sa propre fin, le « réveil », tel le ver dans le fruit. L'énonciateur du poème est désormais lucide et ironique ; du rêve il souligne la fausseté et le danger. Ce rêve qui « [s]ème de fleurs les bords béants du précipice » maquille grossièrement la misère humaine. La nouveauté est là ; et si « *Nevermore* » I est le poème de Verlaine sans doute le plus hugolien, c'est qu'il est encore empli de l'illusion et de l'idéal dont « *Nevermore* » II signe la péremption. Aussi le titre dit-il peut-être la fin inéluctable – *nevermore* – de ce rêve. Les deux poèmes doivent donc être lus ensemble : le premier vibre encore d'un élan vers l'idéal qui soulève l'individu au-dessus de lui-même, ce en quoi il rappelle la poésie de Hugo. Le second retombe lourdement par terre et signe la fin de la promenade. Verlaine met ainsi en scène une poétique ancienne dont il garde la nostalgie (« *Nevermore* » I) et sa critique (« *Nevermore* » II), anticipant ainsi dès 1866 le partage de ses propres textes, qu'il décrira sept ans plus tard dans une lettre à Edmond Lepelletier, entre ceux écrits selon le « vieux système » poétique, « trop facile à faire, et bien moins amusant à lire » et les autres, novateurs¹⁷.

Cette lettre cite des poèmes de 1873 appartenant aux deux catégories : les poèmes que Verlaine juge « trop facile[s] à faire » et « bien moins amusant[s] à lire » sont « Promenades au préau » (devenu « Autre » dans *Cellulairement*¹⁸), dix quatrains composés d'un octosyllabe et de trois tétrasyllabes, avec rimes croisées ; et « Le pouacre » (devenu « Un pouacre » dans *Cellulairement*¹⁹), cinq quatrains où alternent décasyllabes et octosyllabes, avec rimes croisées encore. Les poèmes jugés novateurs sont quatre sonnets intitulés « Printemps », « Été », « Automne » et « Hiver », regroupés sous le titre « Mon Almanach pour 1874 » (qui, dans *Cellulairement*, sont simplement numérotés de I à IV et réunis sous le titre « Almanach pour l'année passée²⁰ »). Tous ces poèmes sont contemporains, puisque Verlaine les signale comme des « vers faits ici récemment », c'est-à-dire à la prison des Petits-Carmes. Mais les sonnets – forme classique s'il en est – sont jugés plus novateurs que les autres.

La nouveauté tient ici au système expérimental que forment ensemble les quatre textes : le premier est en octosyllabes avec des rimes suivies²¹ (aabb-ccdd-eef-fgg), le deuxième en alexandrins (abba-cddc-eef-gfg), le troisième en ennéasyllabes (abba-cddc-efe-fgg), le quatrième en vers de 13 syllabes (abab-cdcd-eff-ghc). Vers et structure de rimes différent, donc, comme si Verlaine s'ingéniait à explorer toutes les possibilités formelles offertes par les quatorze vers du sonnet – seules sont exclues les plus classiques, justement, les sonnets marotique (abba-abba-ccd-eed), de type Pelletier (abba-abba-ccd-ed) et élisabéthain (abab-cdcd-efe-fgg ou abba-cddc-eff-egg). Le dernier tercet du quatrième poème, dans la version jointe à la lettre adressée à Edmond Lepelletier, est à cet égard beaucoup plus explicite que le tercet imprimé dans *Cellulairement* :

Ah vraiment cela finit trop mal, vraiment c'est triste
Comme un vers sans rime et comme un fusil sans portée.

¹⁷ Lettre à Edmond Lepelletier, octobre 1873, *CG*, 351-354.

¹⁸ *Cellulairement*, éd. Olivier Bivort, Paris, Le Livre de Poche, « Classique », rééd. 2010, p. 153-155.

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ *Ibid.*, p. 165-171.

²¹ Alain Chevrier consacre un passage à ce poème dans « Sonnet en rimes plates et sonnet compacté chez Verlaine », *RV11*, 2013, p. 179-184.

Oh ! le feu du ciel sur cette ville de la Bible !
(Lettre à Edmond Lepelletier, *CG*, 352)

Non, vraiment c'est trop un martyr sans assurance,
Non vraiment cela finit trop mal, vraiment c'est triste :
Ô le feu du ciel sur cette ville de la Bible !
(*Cellulairement*, éd. citée, p. 171)

Dans la première version, les trois vers ne riment pas entre eux (ghc) ; il s'agit du seul tercet où ce soit le cas. La strophe décrit alors non seulement les lumières de Londres, comparée à Sodome et Gomorrhe sous le feu de la destruction, mais aussi la structure du poème, voire celle de l'« Almanach » : « Ah vraiment cela finit trop mal, vraiment c'est triste / Comme un vers sans rime²² ». Or, ce vers, précisément, n'a pas de rime : alors que les trois autres sonnets jouent sur sept rimes, le quatrième en ajoute une huitième dans ce vers, que le dernier vers du poème ne reprend pas, puisqu'il répète le mot « Bible » qui clôt le vers 5. Ce poème prend d'ailleurs, en 1884, le titre « Sonnet boiteux » lorsqu'il s'insère dans *Jadis et Naguère*. La nouveauté est donc dans le *jeu* formel et dans la distance métatextuelle qu'il implique. Arnaud Bernardet date ce mouvement réflexif de l'écriture de 1873, période pendant laquelle Verlaine formerait le projet de s'auto-pasticher, notamment dans les « Vieux Coppées²³ ». Peut-être ce mouvement réflexif est-il antérieur, voire à l'origine même de l'écriture de Verlaine.

Dans *Fêtes galantes*, recueil paru en 1869, la plupart des promenades évoquées sont génériques et aucun sujet singulier n'y est identifiable, comme dans « À la promenade », par exemple : « Trompeurs exquis et coquettes charmantes, / Cœurs tendres, mais affranchis du serment, / Nous devisons délicieusement, / Et les amants lutinent les amantes²⁴, / [...] », ou encore comme dans « Les ingénus » : « Le soir tombait, un soir équivoque d'automne : / Les belles, se pendant rêveuses à nos bras, / Dirent alors des mots si spécieux, tout bas, / Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne²⁵. » Il ne s'agit plus ici d'amants « seul à seule », mais de *galants* interchangeable. Deux poèmes décrivent cependant une promenade à deux, plus loin dans le recueil. Le premier est « Le Faune » :

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins,
Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins

Qui m'ont conduit et t'ont conduite,
Mélancoliques pèlerins,
Jusqu'à cette heure dont la fuite
Tournoie au son des tambourins²⁶.

Deux amants (toi et moi) se promènent dans un jardin, caractérisé comme classique par une statue de faune et des boulingrins. Ils sont décrits de façon gémellaire mais clairement distingués l'un de l'autre par la répétition du verbe « conduire » (« Qui m'ont conduit et t'ont conduite »), ce qui n'est pas sans rappeler la formule « Nous étions seul à seule » dans

²² Lettre à Edmond Lepelletier, *CG*, 352.

²³ Arnaud Bernardet, « Les “Vieux Coppées” de Verlaine : histoire d'une manière », *Romantisme*, 2010/2 (n° 148), p. 91. Les « Vieux Coppées » constituent une sous-partie du recueil *Cellulairement* (édition d'Olivier Bivort, Paris, Le Livre de Poche, « Classique », rééd. 2010).

²⁴ *Fêtes galantes*, éd. Olivier Bivort, Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 2000, p. 73 (Première publication dans *L'Artiste*, 1^{er} juillet 1868).

²⁵ *Ibid.*, p. 77.

²⁶ « Le Faune », *Fêtes galantes*, Paris, Lemerre, 1869, p. 31 (Première publication dans *L'Artiste*, 1^{er} janvier 1868).

« *Nevermore* » I²⁷. Ces amants sont de « mélancoliques pèlerins » : l'adjectif suggère le déclin de l'amour, de même que la « suite mauvaise » que présage le faune rieur et la « fuite » du temps. Et le pèlerin, s'il est bien, dans la langue du XIX^e siècle, un voyageur, un individu quelconque ou tout simplement un inconnu, comme l'écrit Olivier Bivort²⁸, est aussi un individu qui fait un pèlerinage : les deux amants retournent sur les lieux, pour eux sacrés, de leur bonheur passé. Le poème entre ainsi en résonance avec « *Nevermore* » I.

Le second poème à représenter une promenade, celle de deux « spectres » qui « march[ent] dans les avoines folles²⁹ », est « Colloque sentimental », dont le titre fait écho à « Promenade sentimentale » où « la brume vague évoquait un grand / Fantôme laiteux³⁰ ». Leur dialogue dans le « vieux parc solitaire et glacé » est en revanche une réécriture grinçante de celui des amants de « *Nevermore* » I. À la « voix d'or vivant » de l'amante s'opposent les « lèvres [...] molles » et les paroles « à peine » entendues des spectres. « – Te souvient-il de notre extase ancienne ? / – Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne ? », disent les spectres, tandis qu'à la question de l'amante : « Quel fut ton plus beau jour ? », l'amant répond par un « sourire » complice.

– Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ?
Toujours vois-tu mon âme en rêve ? – Non³¹.

Ce « non » du spectre renvoie brutalement aux derniers vers de « *Nevermore* » I :

Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier *oui* qui sort de lèvres bien-aimées³² !

À la mélancolie du « Faune » répond l'ironie douloureuse de « Colloque sentimental », comme à la rêverie de « *Nevermore* » I répond la lucidité de « *Nevermore* » II. De même, à la forme classique du « Faune » (deux quatrains d'octosyllabes aux rimes croisées) répond la forme plus moderne de « Colloque sentimental » (huit distiques de décasyllabes aux rimes suivies). Mais à cette analogie entre les rapports qui lient les poèmes deux à deux s'ajoute le lien intertextuel des deux poèmes de *Fêtes galantes* avec le seul « *Nevermore* » I. Celui-ci semble irriguer tous les autres.

Un troisième texte s'intitulait d'abord « *Nevermore* » lors de sa parution initiale en revue en 1868. Il s'agit d'un poème en prose consacré, selon Jacques-Henry Bornecque³³, au souvenir d'Élisa Dujardin dans les *Mémoires d'un veuf*, où il est rebaptisé « À la campagne ». Il est frappant que ce texte, de nouveau publié en 1886, vingt ans après *Poèmes saturniens*³⁴, soit scandé par la répétition de « je rêve » : « la chaude lueur [...] vient jusque sur la table où je rêve, les mains au menton » ; « J'ai une certaine difficulté à la comprendre [...] – car je rêve. » ; « En rêvant, je jette, à travers la fenêtre basse, les yeux sur la grande route [...] » ; « De loin en loin, passe un cheval traîneur de herse [...]. – Moi, je rêve. » ; « Et l'horrible abattement des malheurs sans oubli pénètre en moi silencieux tandis que la nuit, envahissant le cabaret où je rêve, me chasse vers la maison du bord de la route³⁵ [...] ». On peut d'emblée remarquer que, dans ce troisième « *Nevermore* », personne ne se promène plus : le poète est « accoud[é] » à une table et les

²⁷ « *Nevermore* », « Melancholia », II, *Poèmes saturniens*, éd. citée, p. 85.

²⁸ *Fêtes galantes*, éd. citée, p. 94.

²⁹ « Colloque sentimental », *ibid.*, p. 115 (Première publication dans *L'Artiste*, 1^{er} juillet 1868)..

³⁰ « Promenade sentimentale », « Paysages tristes », III, *Poèmes saturniens*, éd. citée, p. 113.

³¹ « Colloque sentimental », *Fêtes galantes*, éd. citée, p. 115.

³² « *Nevermore* », « Melancholia », II, *Poèmes saturniens*, éd. citée, p. 85

³³ Jacques-Henry Bornecque, *Verlaine par lui-même*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1966.

³⁴ Mais publié pour la première fois dès le 16 février 1868 dans la *Revue des lettres et des arts*, sous le titre « *Nevermore* » (OPr, 1183). Lucie Quémener compare quelques versions de ce texte en prose dans « Quelques versions mises en regard du poème en prose "À la campagne" (*Mémoires d'un veuf*) », RV7-8, 2001, p. 2-26.

³⁵ Verlaine, *Les Mémoires d'un veuf*, éd. citée, p. 52-54.

mouvements au-dehors, qu'il observe par la « fenêtre basse », ne sont pas ceux de promeneurs, mais d'« un cheval traîneur de herse ou tireur de charrue que guide un rustique » ou d'« un chasseur au léger bagage qui regrette les lourds carniers d'il y a six semaines ». La marche a ici une fonction. Les souvenirs qu'évoque le poète attablé ne sont pas ceux de promenades non plus : il se revoit « assis près de cette table où [il] [s]'accoude à l'heure qu'il est et y buvant comme aujourd'hui », tandis que l'« Amie » attendait son retour. Le poète ne marche plus que d'un lieu du souvenir à un autre, du « cabaret d'autrefois » vers la « joyeuse et douce maison d'autrefois ». Le rêve a changé de nature : il n'est plus un élan vers l'idéal, mais un retrait hors du monde. De fait, « rêver » s'oppose à une série de verbes d'action (entrer, boire, payer, sortir) ainsi qu'aux termes désignant les interactions sociales (fumer une pipe, échanger des nouvelles) : « Paysan et chasseur quelquefois entrent, boivent, paient et sortent après une pipe fumée et quelques nouvelles échangées. – Moi, je rêve. » Les seuls verbes qui ont le « je » pour sujet, outre « rêver », sont « j'ai une certaine difficulté à la comprendre [...] et quelque peine à lui répondre », « je jette [...] les yeux sur la grande route », « je me revois », « je m'accoude », « je pense ». Le rêve n'est plus élan, mais repli, refuge, retrait.

Nevermore est, en un sens, le nom que donne Verlaine à la distance qui le sépare d'emblée de sa propre écriture : le commentaire critique, voire la parodie, sont contemporains de l'élan lyrique. Nostalgique de l'aspiration hugolienne à l'idéal, Verlaine y cède pour s'en démarquer aussitôt, de sorte que sa poésie est toujours un élan empêché, entravé. Frédéric Moreau a dix-huit ans en 1840 et son apprentissage de la désillusion s'achève par le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte en 1851³⁶. C'est par ce même coup d'État que commence l'apprentissage de Verlaine, qui a vingt et un ans en 1865 : sa génération est la deuxième à subir le gel de l'Histoire, le désenchantement érigé en raison. L'élan vers le progrès, les rêves fous du début du siècle ne sont plus ici qu'objet de nostalgie.

³⁶ Voir l'incipit et l'excipit de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert.

INTERTEXTUALITÉ HUGOLIENNE DES POÈMES SATURNIENS DE VERLAINE

II

LE LYRISME DÉSACCORDÉ - « SÉRÉNADE » (POÈMES SATURNIENS)

Paul Verlaine écrit une lettre à Victor Hugo en 1858, qu'il accompagne de l'un de ses premiers poèmes, « La Mort ». Il est alors âgé de quatorze ans. Il n'en a que douze lorsque paraît, deux ans plus tôt, le recueil des *Contemplations*. L'a-t-il lu dès sa sortie ? Ses premiers textes, très influencés par l'écriture poétique hugolienne, suffisent en tout cas à prouver qu'il connaît bien le recueil. Il ne l'apprécie qu'à moitié, comme en témoigne un article publié dans le premier numéro de *L'Art*, daté du 2 novembre 1865, et intitulé « Les Œuvres et les hommes par J. Barbey d'Aurevilly » : « Certes, à mes yeux, les *Contemplations* ne sont pas le chef-d'œuvre d'Hugo, tant s'en faut ; je les trouve même son livre le plus faible ; mais ce n'est pas une raison pour insulter au génie, même défaillant [...] ¹. » Si l'on prête attention à ce que le même article reproche à *La Légende des siècles*, on comprend assez bien quel est l'aspect du lyrisme hugolien qui déçoit Verlaine : « De ces défauts, il en est un que M. Barbey d'Aurevilly n'a pas signalé, et pour cause. J'entends ces déplorables passages *attendrissants* qui ont la prétention d'être réalistes, et ne constituent rien moins qu'une grotesque parodie ². »

Est « attendrissant », selon le Littré, ce « qui émeut l'âme ». Mais « attendrir », c'est aussi, au sens premier, rendre mou – on attendrit la viande. Le réalisme devient « grotesque parodie » dès lors qu'il veut susciter l'émotion : bref, pas de réalisme pathétique aux yeux de Verlaine. Ces quelques lignes montrent d'abord l'acuité de sa lecture : la poésie hugolienne se caractérise par une visée réaliste ; « la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel », dit la *Préface* de *Cromwell*, qui définit le réel par la combinaison du grotesque et du sublime. C'est par cette combinaison même que la poésie de Hugo suscite l'émotion : dans le poème « Trois ans après » (*Les Contemplations*, IV, 3), qui traite du deuil de l'enfant, le pathétique naît du contraste entre le discours adressé au « Dieu sombre d'un monde obscur » et l'image familière d'« un homme qui passe / Tenant son enfant par la main » (v. 76-80). Mais Verlaine n'y voit que « grotesque parodie », comme si la persistance même du sublime était grotesque. C'est bien du sublime qu'il s'efforce de débarrasser la poésie dans les *Poèmes saturniens*, premier recueil paru chez Lemerre en 1866, que Hugo a accueilli d'une lettre louangeuse le 22 avril 1867. Le poème « Sérénade » pousse ce parti pris à son paroxysme.

Le recueil des *Poèmes saturniens* entretient cependant de multiples liens intertextuels avec *Les Contemplations*, paru dix ans plus tôt. Son titre même fait écho à « Saturne », poème du livre III qui décrit la planète comme un « bain du ciel » où sont exilées les âmes des méchants ; à l'inverse, les poètes décrits dans le « Prologue » des *Poèmes saturniens* « exilent le monde ». Dans leurs prunelles, « le rayonnement des choses éternelles / A mis des visions », tandis que le « regard

¹ Cité par J.-M. Hovasse, « Verlaine – Hugo », communication au Groupe Hugo du 23 novembre 1996, <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/96-11-23hovasse.htm>.

² *Ibid.*

plein d'étranges rayons » du prophète hugolien voit « s'ouvrir le monde obscur des pâles visions » (*Les Contemplations*, « Saturne »). La première section des *Poèmes saturniens*, « Melancholia », porte le même titre que le deuxième poème du Livre III des *Contemplations*, série de portraits de martyrs ; et le premier poème de la section « Melancholia » renvoie par son titre, « Résignation », à la strophe inaugurale du premier livre des *Contemplations* : « Ô mon enfant, tu vois, je me sou mets. / Fais comme moi : vis du monde éloignée ; / Heureuse ? non ; triomphante ? jamais. / – Résignée ! – » (I, 1, « A ma fille »). Comme en réponse à ces vers, le poème de Verlaine nie la « résignation » qu'annonce son titre : « Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie, / J'ai dû réfréner ma belle folie, / Sans me résigner par trop cependant. » Le titre du troisième poème de cette section, « Après trois ans », forme un chiasme avec celui du troisième poème du livre IV des *Contemplations*, « Trois ans après ». Tous deux évoquent le travail du souvenir : « à peine je résiste / Aux choses dont je me souviens », écrit le poète des *Contemplations* (v. 113-114) ; « Rien n'a changé », écrit celui des *Poèmes saturniens*. Et les « grands lys orgueilleux » qui « se balancent au vent » dans « le petit jardin » que décrit le poème de Verlaine renvoient pour s'en démarquer au « bouquet d'œillets blancs aux longues tiges frêles, / [...] agité par le vent » au « seuil du jardin » que décrit l'énonciateur de l'un des premiers poèmes du souvenir des *Contemplations*, « Mes deux filles » (I, 3).

Le poème « Sérénade » occupe à lui seul la section des *Poèmes saturniens* portant ce même titre, « Sérénade ». Il compte sept quatrains aux rimes croisées, composés de décasyllabes (découpés en 4 et 6 syllabes) et de pentasyllabes alternés : il « allie ce qui fut le vers commun de la grande poésie (le décasyllabe) et le vers de la chanson légère (le pentasyllabe)¹ ». Le vers court, qui compte moitié moins de syllabes que le long, donne la sensation d'un essor interrompu. La quatrième strophe est identique à la première et la septième à la deuxième, si bien que le poème, au lieu de se déployer, se replie sur lui-même. Verlaine emprunte sans doute cette forme au poème de Baudelaire « Le beau navire » (*Les Fleurs du mal*, LII), mais en la concentrant : le poème des *Fleurs du mal* compte en effet dix quatrains, dont le troisième est aussi identique au dixième ; l'impression de statisme est moins forte, d'autant que « le rythme [et] la thématization du mouvement impriment à ce texte un dynamisme manifeste : [...] le poème déroule la marche d'une enchanteresse que sa comparaison à un « beau navire » rend très naturelle² ». Rien de tel chez Verlaine : l'énonciateur de « Sérénade » est comme « un mort qui chanterait / Du fond de sa fosse », et la maîtresse à laquelle il s'adresse est en son « retrait ». Cette voix poétique qui sort du « fond de [la] fosse » se construit en référence à celle à l'origine des *Contemplations*, recueil qu'il faut lire selon sa préface « comme on lirait le livre d'un mort », et à « la bouche d'ombre » qui énonce le dernier poème du livre VI. Mais le pacte de lecture proposé par Verlaine n'est pas le même : Verlaine « tient à récuser toute idée d'une nécessaire convergence des intérêts des poètes et de leurs lecteurs », écrit Steve Murphy, tandis que Hugo « postul[e] chez le poète et son lecteur une expérience d'être humain pour l'essentiel identique », si bien que le pacte de lecture des *Poèmes saturniens* offre « une parodie grimaçante du contrat hugolien³ ». Le lyrisme des *Contemplations* est ici désaccordé : la voix du poète est « aigre et fausse », et cette voix de fausset dit métaphoriquement que la parole lyrique est désormais discordante ; le « vrai jour » que prophétise la « bouche d'ombre » (*Les Contemplations*, VI, 26) ne peut plus orienter – ni, *a fortiori*, légitimer – le discours poétique dans un réel marqué par la fausseté.

« Sérénade » s'inscrit donc paradoxalement dans le registre de l'éloge. Son titre désigne un concert donné le soir sous les fenêtres d'une personne pour la séduire ou l'honorer. Ce motif

¹ B. Buffard-Moret, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX^e siècle », *Romantisme* 2008/2 (n°140), p. 21.

² J. E. Jackson, « Commentaires », in Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Le Livre de Poche, « Classique », 1999, p. 291.

³ S. Murphy, « De la difficulté de lire les *Poèmes saturniens* » (décembre 2007), *Fabula/Les colloques*, Verlaine, reprises, parodies, stratégies, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document839.php>, page consultée le 14 avril 2019.

« hispanolâtre¹ », pour reprendre un mot de S. Murphy, est fréquent dans la poésie romantique, où il revêt rapidement une dimension parodique. Dans *Les Orientales*, « Grenade » (XXXI) évoque Salamanque qui « s'endort au son des mandolines » et Grenade qui « chante plus mollement la molle sérénade ». Dans *Gaspard de la nuit*, « La sérénade » représente un dialogue grinçant entre « Madame Laure à son balcon » et un soupirant sur l'identité duquel elle se méprend, puis entre les musiciens engagés par celui-ci ; le poème s'achève par un seau d'eau jeté sur la tête de l'amoureux². Le poème de Verlaine s'inscrit dans ce registre parodique ; il esquive l'éloge annoncé par son titre en le renvoyant dans un futur indéterminé et en le présentant comme une contrainte académique : « Puis je louerai beaucoup, comme il convient, / Cette chair bénie » – si bien que la « chanson » se vide de son contenu.

« Sérénade » succède au poème « Sub urbe », description d'un cimetière où « les pauvres morts » sont « seuls, et sans cesse grelottants ». Le poème s'achève sur un vœu : « Ah ! vienne vite le Printemps, / [...] / Et que, – des levers aux couchants, – / L'or dilaté d'un ciel sans bornes / Berce de parfums et de chants, / Chers endormis, vos sommeils mornes ! » Au chant dont le poète souhaite qu'il « berce » les morts succède, dans « Sérénade », le chant du « mort » :

Comme la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de sa fosse,
Maîtresse, entends monter vers ton retrait
Ma voix aigre et fausse.

Ouvre ton âme et ton oreille au son
De ma mandoline :
Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson
Cruelle et câline.

La situation énonciative semble ainsi s'inverser, puisque c'est désormais le mort qui berce sa « maîtresse » : une chanson « câline » berce de paroles tendres, caressantes. L'adjectif connote encore, au XIX^e siècle, une forme de fausseté : on cajole pour séduire. Mais la chanson n'est « câline » que par antiphrase, puisque la voix est « aigre et fausse », aiguë, discordante, aussi désagréable à l'oreille qu'une fausse note ; une « sérénade » désigne aussi, par antiphrase, un concert de cris dans le langage familier. Steve Murphy souligne la « disharmonie imitative » du poème dans son ensemble et plus particulièrement de la rime entre « fosse » et « fausse », « rime justement fausse renvoyant comme l'ensemble de la strophe d'attaque à un passage célèbre de "La Comédie de la mort" de Gautier³ ». La rime apparaît à vrai dire deux fois dans le poème de Gautier, tout d'abord dans la onzième strophe de la section I : « Impuissance et fureur ! Être là, dans sa fosse, / Quand celle qu'on aimait de tout son amour, fausse / Aux beaux serments jurés, / En se raillant de vous, dans d'autres bras répète / Ce qu'elle vous disait [...] ». ; puis dans la cinquième strophe de la section II : « J'entendis qu'on parlait. / C'était un dialogue, et, du fond de la fosse, / A la première voix, une voix aigre et fausse / Par instant se mêlait⁴. » Dans la première de ces deux strophes, le mort songe à la « fausse[té] » de sa bien-aimée ; le dialogue évoqué dans la deuxième fait entendre, à l'inverse, une « trépassée » s'adressant à son époux oublieux ; seul un « ver » à la « voix aigre et fausse » lui répond. Or, ce poème de Gautier emprunte lui aussi à Hugo : le poème « Fantômes » des *Orientales* (XXXIII) décrit une « jeune trépassée » qui dort « Sous le plomb du cercueil, livide, en proie au ver ». Si ce dernier ne dialogue pas avec elle, un « spectre au rire affreux » s'adresse à elle et « passe les doigts noueux de sa main

¹ *Ibid.*

² A. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, II, 7, « La sérénade ».

³ S. Murphy, *ibid.*

⁴ Th. Gautier, *La Comédie de la mort*, « La Comédie de la mort », Desessart, 1838.

de squelette / Sous ses cheveux longs et flottants. » – annonçant les révélations macabres de « la bouche d'ombre » (VI, 26) dans *Les Contemplations*.

Mais *Les Contemplations* usent de la même rime fausse, à trois reprises. Dans le livre VI, les âmes fausses des méchants sortent de la « fosse » réincarnées en aspic ou en crapaud : « Les morts tombent. La fosse / Les voit descendre, avec leur âme juste ou fausse » (VI, 6) ; « Quand Dalila descend dans la tombe, un aspic / Sort des plis du linceul, emportant l'âme fausse ; / Phryné meurt, un crapaud saute hors de la fosse » (VI, 26). Dans le livre V, à l'inverse, la mort de l'enfant rend l'aurore « fausse » : « Claire, tu dors. Ta mère, assise sur ta fosse, / Dit : – Le parfum des fleurs est faux, l'aurore est fausse » (V, 14). La mort injuste – celle qui rompt la logique du progrès – empreint le réel de fausseté ; puisque celui-ci ne se confond plus avec le vrai, les vivants ne peuvent plus y adhérer.

De fait, la « maîtresse » à laquelle s'adresse le poète de « Sérénade » n'est pas à sa fenêtre ni à son balcon, mais en son « retrait ». Le mot prend ici le sens ancien de « lieu où l'on se retire », voire celui de latrines ; c'est au moins un recoin, un renforcement où l'on espère trouver la solitude. Et les adjectifs « cruelle et câline » valent également par hypallage : ils conviendraient aussi bien à la « maîtresse » qui se refuse à son amant. Le « retrait » évoque donc un corps qui se rétracte, se recroqueville, comme pour échapper au réel. Il est en ce sens symétrique de la « fosse » : les deux amants sont absents au réel, et le mouvement ascendant du chant – qui « mont[e] » du « fond » de la fosse – semble circonscrit dans un monde *sub urbe*, sous la cité des vivants ou à sa périphérie. Le réel apparaît comme un autre cimetière, où les individus sont « seuls, et sans cesse grelottants » (« Sub urbe »). Dès lors, si la chanson est « cruelle », c'est aussi au sens où elle aspire à faire circuler le sang : l'adjectif est un dérivé du latin *cruor*, qui désigne le sang organique, le sang rouge, le sang qui coule, mais aussi la vie. Dans un réel exsangue, la poésie doit avoir pour but de faire jaillir le sang, de ranimer la vie agonisante – fût-ce au prix de la « cru[auté] ».

Aussi le poète ne peut-il se munir de la lyre d'Orphée, symbole du pouvoir souverain de la poésie. Il se saisit, comme par défaut, de la « mandoline », instrument dénué de résonance mythique, dont le nom connote la petitesse, voire l'amoindrissement : dans « Mandoline », poème des *Fêtes galantes*, « Les donneurs de sérénades / Et les belles écouteuses / Echantent des propos fades » tandis que « la mandoline jase / Parmi les frissons de la brise ». L'italien *mandolina* est le diminutif de *mandola*, mot qui désigne une sorte de luth. Or, le luth est depuis la Pléiade une métonymie de la poésie lyrique : l'instrument dont s'accompagne le poète de « Sérénade » symbolise dans cette mesure la dégradation du chant. Dans « La sérénade » de *Gaspard de la nuit*, ce n'est pas même une mandoline, mais une « guitarone » – c'est-à-dire une petite guitare –, un hautbois et un luth qu'utilisent les musiciens pour produire une « symphonie discordante et ridicule¹ ».

Ce chant cruel n'est pas audible dans le poème – il est évoqué à l'irréel du présent (« qui chanterait ») ou au futur (« je chanterai », « je louerai », « je dirai ») –, si bien que l'adjectif démonstratif (« cette chanson ») désigne, non le chant annoncé, mais le poème qui le déréalise. La poésie s'inscrit désormais dans les failles du chant.

La troisième strophe décrit au futur les métaphores dont se compose – ou plutôt, dont se composerait – l'éloge de l'amante dans ce chant inaudible.

Je chanterai tes yeux d'or et d'onyx
Purs de toutes ombres,

¹ A. Bertrand, *op. cit.*

Puis le L  th   de ton sein, puis le Styx
De tes cheveux sombres.

Comme la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de sa fosse,
Ma  tre  se, entends monter vers ton retraits
Ma voix aigre et fausse.

Ces métaphores font de l'amante une incarnation de la mort : « le L  th   de [s]on sein », « le Styx / De [s]es cheveux sombres » l'assimilent aux Enfers. Le L  th   est le fleuve des Enfers où les morts – les Grecs les appellent des « ombres » – boivent pour y trouver l'oubli avant de retourner parmi les vivants, r  incarn  s ; le Styx, fleuve de la haine selon l'étymologie, est au contraire celui que traversent les   mes pour entrer dans les Enfers. Si les « yeux » de l'amante sont « Purs de toutes ombres », si son « sein » lib  re du souvenir de la mort et ranime l'espoir d'une vie nouvelle, ses « cheveux sombres » – aussi sombres que les eaux noires et glacées du Styx – renvoient son amant dans les Enfers. Le mort retourne à la mort, si bien que sa « voix aigre et fausse » résonne une deuxième fois dans le poème : la quatrième strophe reprend la première.

Ce chant à la louange de l'amante, s'il était chanté, érigerait la mort en mythe, et lui donnerait ainsi le sens qui lui fait défaut dans le réel. Mais le chant, rendu inactuel par l'emploi du futur, reste inopérant : la tentative de transfiguration avorte. Les « yeux d'or » de l'amante, qui devraient, si le chant pouvait s'élever librement, contenir « l'or dilaté d'un ciel sans bornes » – seul à même, dans « Sub urbe », de « berce[r] de parfums et de chants » le sommeil des morts –, se teignent « d'onyx » : le nom de cette pierre noire est issu du grec *ονυx*, qui désigne l'ongle, la griffe. Il réintroduit ainsi, au cœur même de la tentation du mythe, la trace sanglante de la cruauté.

La cinquième strophe creuse davantage encore l'écart entre le poème proféré et le chant rêvé :

Puis je louerai beaucoup, comme il convient,
Cette chair bénie
Dont le parfum opulent me revient
Les nuits d'insomnie.

Si le poète emprunte au blason (il évoque l'oreille, les yeux, le sein, les cheveux, la chair et la lèvre de sa « ma  tre  se »), c'est à la façon appliquée du disciple : l'adverbe « beaucoup » et le complément « comme il convient » ravalent l'éloge au rang d'indice linguistique servant à signaler la nature poétique du discours – « il convient », en ce sens, d'employer « beaucoup » d'exclamations, d'interjections, de figures laudatives, etc. –, l'annulant en tant qu'acte de parole. Le verbe « louer » n'admet en effet, du point de vue logique, aucun adverbe de degré : l'action de gr  ce est par nature superlative. Elle l'est, de fait, dans l'expression « chair bénie » : le latin *benedicere*, dont est issu le verbe « bénir », signifie d'abord « louer ». La chair glorifiée devient sanctuaire, l'éloge se confond avec la bénédiction divine : l'expression « chair bénie » renvoie en effet au corps de Jésus. Mais l'image christique est détournée, érotisée : le « parfum opulent » qui hante « les nuits d'insomnie » évoque un corps lourd, généreux, dont le caractère charnel est souligné par la mention de son odeur. Il fait écho par ailleurs aux « parfums » dont le ciel de printemps « berce » les « sommeils mornes » des morts (« Sub urbe ») : l'amante est ainsi assimilée à la force vitale du printemps, c'est-à-dire à cela précisément qui fait défaut dans le réel, où la « fosse » côtoie le « retraits ». Mais le participe « bénie » s'oppose au verbe « louer beaucoup », dont il dépend syntaxiquement, si bien que l'image reste en suspens : la cruauté réside ici dans le refus de mener la métaphore à son terme.

« Pour finir », à l'attaque de la sixième strophe, montre que le chant s'achève avant le poème : celui-ci compte en effet encore une strophe, qui reprend la deuxième.

Et pour finir, je dirai le baiser
De ta lèvre rouge,
Et ta douceur à me martyriser,
– Mon Ange ! – ma Gouge !

Ouvre ton âme et ton oreille au son
De ma mandoline :
Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson
Cruelle et câline.

Tandis que le chant se clôt par la célébration du « baiser / De [l]a lèvre rouge », le poème s'achève par l'évocation de sa propre « cru[auté] » : de l'un à l'autre circule le sang, la métaphore du « marty[r] » faisant affleurer, dans l'image du baiser, celle de la morsure. Ce sang salvateur jaillit à la faveur du décalage entre le chant et le poème, mais aussi entre l'« Ange » et la « Gouge » : ce terme désigne une « femme de mauvaise vie » ; l'ange prend corps, de la même façon que dans un poème des *Chants du crépuscule* de Hugo, « Autre chanson » :

L'aube naît, et ta porte est close !
Ma belle, pourquoi sommeiller ?
[...]

Je t'adore ange et t'aime femme.
Dieu qui par toi m'a complété
A fait mon amour pour ton âme
Et mon regard pour ta beauté !

O ma charmante,
Ecoute ici
L'amant qui chante
Et pleure aussi¹ !

Ce poème de 1835 – qui a été mis en musique notamment par Donizetti en 1836, Gounod en 1855 et Lalo en 1856 – est une autre sérénade, la seule peut-être que Hugo ait écrite : dans l'édition originale d'*Angelo, Tyran de Padoue*, elle est chantée à Catarina, seule dans sa chambre et s'efforçant d'en retrouver les paroles en s'accompagnant d'une guitare, par Rodolfo, caché sur le balcon². Hugo a finalement inclus ce texte dans *Les Chants du crépuscule* et l'a remplacé par un autre dans la seconde édition d'*Angelo*, en 1837³. Dans le poème de Hugo, la belle dort alors que « l'aube naît », et sa porte reste « close » – elle est, elle aussi, retirée du monde ; mais, dans la pièce, la sérénade devait être chantée au clair de lune quelques instants avant les retrouvailles de Rodolfo et de Catarina dans la chambre de cette dernière. Sur le point d'être découverte, Catarina, la femme du *podesta* de Venise, est sauvée par la maîtresse de son mari, qui a aussi été celle de Rodolfo – l'ange est sauvé par la gouge. Les deux personnages n'en font plus qu'un dans « Sérénade », qui tire peut-être sa coloration italianisante de sa proximité avec la fable vénitienne de Hugo (si la sérénade est associée au folklore espagnol dans l'imaginaire du XIX^e siècle, son origine, comme celle de la mandoline, est bien italienne). Verlaine apprécie tout particulièrement cette pièce ; décrivant une « maison du quartier latin » (peut-être celle d'Eugénie Kranz) où il séjourne dans les années 1890, il note :

¹ V. Hugo, *Les Chants du crépuscule*, XXIII, « Autre chanson ».

² V. Hugo, *Angelo, Tyran de Padoue*, Journée II, Scène IV.

³ Voir P. Albouy, « Notes et variantes », p. 1454, dans V. Hugo, *Œuvres poétiques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1964.

De « bibliothèque » point ici. Quelques livres, ô mais quels ! De *l'Imitation de Jésus-Christ* à *Manon Lescaut*, en passant par *Vingt ans après*, quelle collection modeste, mais quelle ! un tome dépareillé (Victor Hugo m'a, un jour, recommandé les livres dépareillés, entre autres tant de recommandations curieuses), un tome, dis-je, dépareillé de *Cromwell* en deux volumes, contenant tout *Angelo tyran de Padoue*, *Bérénice* et *Bajazet* par Jean Racine [...]¹.

En 1835, Gautier soulignait déjà « l'absence du lyrisme » dans *Angelo*² ; peut-être désignait-il ainsi, outre l'usage de la prose, l'absence des « passages *attendrissants* » si odieux à Verlaine. Dans cette « prose absolument nette et dégraissée » (A. Übersfeld³), la chanson composée de vers de huit et de quatre syllabes – on trouve dans le poème de Verlaine une association analogue de vers longs et de vers courts comptant moitié moins de syllabes : dix et cinq – résonne d'autant mieux. Mais, en 1866, dans les *Poèmes saturniens*, la sérénade s'élève désormais « Du fond [d'une] fosse » pour atteindre un « retraits ». Tout se passe comme si « Autre chanson », la sérénade d'*Angelo*, était désormais chantée par un « absent » pour une « morte », comme *Les Contemplations*, ce « don mystérieux de l'absent à la morte⁴ ». Il y a là parodie grinçante, bien sûr, mais pas seulement : certes, les *Poèmes saturniens* ne renouvellent pas la promesse d'un « Commencement » sur laquelle s'achève « Ce que dit la bouche d'ombre⁵ » ; mais le poème de Verlaine s'écrit au bord du « gouffre monstrueux plein d'énormes fumées » sur lequel se clôt le recueil de Hugo.

Aussi le mythe chrétien s'affaisse-t-il en rêverie érotique : celle dont la « chair » est « bénie » est aussi celle qui inflige le martyre, la souffrance christique se confond, ultime provocation, avec l'excès de « douceur » qui terrasse l'amant. Il ne reste rien que la nostalgie d'un vertige, qui hante les « nuits d'insomnie ». A l'éloge, qui implique l'adhésion du sujet au réel qu'il célèbre, se superpose un discours du « retraits » : retraits du sujet hors d'un réel à l'agonie, retraits de l'énonciation hors de formes poétiques inaptées à dire le manque, retraits du poète hors de son chant.

Rien d'*attendrissant* ici : le seul espoir reste la cruauté.

¹ *L'hôpital chez soi*, *Œuvres posthumes de Paul Verlaine*, III, Albert Messein éditeur, 1929, p. 157 et 160.

² Dans le *Monde dramatique* du 5 juillet 1835 ; cité par A. Übersfeld, « Notice » d'*Angelo*, *Tyran de Padoue*, in V. Hugo, *Œuvres complètes*, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1985, tome « Théâtre I », p. 1455.

³ *Ibidem*.

⁴ V. Hugo, *Les Contemplations*, « A celle qui est restée en France », v. 142.

⁵ *Ibid.*, VI, 26.

INTERTEXTUALITÉ HUGOLIENNE DES *POÈMES SATURNIENS* DE VERLAINE

III « APRÈS TROIS ANS » (*POÈMES SATURNIENS*) : LE « PETIT JARDIN », LA PÉPINIÈRE ET LE PARADIS

APRÈS TROIS ANS

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclairait doucement le soleil du matin,
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

Rien n'a changé. J'ai tout revu : l'humble tonnelle
De vigne folle avec les chaises de rotin...
Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle.

Les roses comme avant palpitent ; comme avant,
Les grands lys orgueilleux se balancent au vent.
Chaque alouette qui va et vient m'est connue.

Même j'ai retrouvé debout la Velléda
Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue,
– Grêle, parmi l'odeur fade du réséda.¹

Le recueil des *Poèmes saturniens* paraît chez Lemerre en 1866. Comme je l'ai écrit dans un précédent article², il entretient de multiples liens intertextuels avec *Les Contemplations*, recueil de Hugo paru dix ans plus tôt. Son titre même fait écho à « Saturne », poème du livre III des *Contemplations*. La première section des *Poèmes saturniens*, « Melancholia », porte le même titre que le deuxième poème du Livre III des *Contemplations* ; et le premier poème de la section « Melancholia » renvoie par son titre, « Résignation », à la strophe inaugurale du premier livre des *Contemplations* :

Ô mon enfant, tu vois, je me sou mets.
Fais comme moi : vis du monde éloignée ;
Heureuse ? non ; triomphante ? jamais.
– Résignée³ ! –

Comme en réponse à ces vers, le poème de Verlaine nie la « résignation » qu'annonce son titre : « Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie, / J'ai dû réfréner ma belle folie, / Sans me résigner par trop cependant. »⁴

Le titre du troisième poème de cette section, « Après trois ans », forme un chiasme avec celui du troisième poème du livre IV des *Contemplations*, « Trois ans après », qui évoque le deuil d'un

¹ Verlaine, « Après trois ans », *Poèmes saturniens*, Paris, Lemerre, 1867, p. 17-18, édition en ligne sur Gallica.

² Ludmila Charles-Wurtz, « Le lyrisme désaccordé. "Sérénade" (*Poèmes saturniens*) », *RV17*, 2019, 187-198.

³ Hugo, *Les Contemplations*, I, 1, « À ma fille », éd. L. Charles-Wurtz, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2002, p. 35.

⁴ Verlaine, « Résignation », éd. citée, p. 14.

l'enfant⁵ ; ce poème est le premier après la date de la mort de Léopoldine Hugo, « 4 septembre 1843 », qui coupe le recueil en deux. Les deux poèmes évoquent le travail du souvenir : « à peine je résiste / Aux choses dont je me souviens », écrit le poète des *Contemplations* (v. 113-114) ; « Rien n'a changé. J'ai tout revu », écrit celui des *Poèmes saturniens*. Et les « grands lys orgueilleux » qui « se balancent au vent » dans « le petit jardin » que décrit le poème de Verlaine renvoient pour s'en démarquer au « bouquet d'œillets blancs aux longues tiges frêles, / [...] agité par le vent » au « seuil du jardin » que décrit l'énonciateur de l'un des premiers poèmes du souvenir des *Contemplations*, « Mes deux filles »⁶.

Dans le poème de Hugo intitulé « Trois ans après », qui a été écrit en novembre 1846 et publié dix ans plus tard, le poète se décrit comme « Adam banni » hors du jardin d'Éden (v. 26). Comprenant que Dieu « ne donn[e] point ces deux choses, / Le bonheur et la vérité » (v. 71-72), il avoue qu'il aurait préféré, renonçant à la vérité divine, « Suivre, heureux, un étroit chemin, / Et n'être qu'un homme qui passe / Tenant son enfant par la main ! » (v. 78-80). De fait, Adam est expulsé du paradis dès lors qu'il a mangé le fruit de l'arbre de la connaissance : il choisit la vérité plutôt que le bonheur. Ce bonheur perdu est associé à « un étroit chemin », comme il l'est à une « porte étroite » dans le poème de Verlaine : le « petit jardin » est un Éden dont le poète a été expulsé « trois ans » plus tôt.

Selon la lecture biographique qu'en propose Jacques-Henry Bornecque, le poème « Après trois ans » serait inspiré par le souvenir du jardin de la cousine de Verlaine, Élisabeth Moncombe, à Lécuse⁷. Verlaine y a séjourné en 1862 puis en 1865, un an avant la publication des *Poèmes saturniens*. Mais, commentant la présence dans le jardin d'une statue de Velléda, Bornecque ajoute que cet élément du décor serait plutôt emprunté à la Pépinière du Luxembourg, lieu « dont bien des écrivains, poètes ou prosateurs, ont parlé comme d'un coin campagnard, plein de vignes et de roses, sous la protection de la Velléda, lieu favori des rendez-vous, au milieu d'un hémicycle de treillage rustique⁸ ». Or, si l'année 1862 est celle du premier séjour de Verlaine à Lécuse, elle est aussi marquée par la publication des *Misérables* de Victor Hugo : les deux premiers volumes du roman sortent en librairie le 3 avril et le premier est aussitôt épuisé. La publication se poursuit en mai avec quatre autres volumes et s'achève le 30 juin par les quatre derniers. Il est probable que Verlaine, grand lecteur de Hugo, a lu le roman dès sa parution – comme tout le monde. Or, dans le livre VI de la troisième partie, « La conjonction de deux étoiles », l'amour de Marius et Cosette naît dans la Pépinière du Luxembourg :

Depuis plus d'un an, Marius remarquait dans une allée déserte du Luxembourg, l'allée qui longe le parapet de la Pépinière, un homme et une toute jeune fille presque toujours assis côte à côte sur le même banc, à l'extrémité la plus solitaire de l'allée, du côté de la rue de l'Ouest. (III, VI, 1, p. 962⁹.)

Le narrateur des *Misérables* n'évoque pas la statue de Velléda, et pour cause : Marius et Cosette tombent amoureux en 1832 et le marbre d'Hippolyte Maindron représentant Velléda n'a été installé au Luxembourg qu'en 1844. Outre une « statue qui avait la tête toute noire de moisissure et à laquelle une hanche manquait », devant laquelle Marius s'attarde près du bassin avant de se diriger « vers “son allée” » (III, VI, 4, p. 968-969), la description de la Pépinière ne mentionne qu'une statue clairement identifiable. Revenant sur leur rencontre lorsqu'il retrouve Cosette un an plus tard dans le jardin de la rue Plumet, Marius demande à celle-ci : « Voilà du temps déjà, vous rappelez-vous le jour où vous m'avez regardé ? c'était dans le Luxembourg, près du gladiateur »

⁵ On pourra se reporter à la belle analyse que Steve Murphy a consacrée à ce poème dans *Marges du premier Verlaine* (Champion, 2002, p. 115-133). Dans cette étude, « Trois ans après » et « Après trois ans » se trouvent mis en regard.

⁶ Hugo, *Les Contemplations*, I, 3, éd. citée, p. 38.

⁷ Jacques-Henry Bornecque, *Les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Paris, Nizet, 1952.

⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁹ Les références au roman renvoient à l'édition du Livre de Poche : *Les Misérables*, éd. Guy Rosa, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », tomes I et II, 1998.

(IV, V, 6, p. 1271). En effet, animé de soupçons, le père de Cosette « avait quitté leur place accoutumée et avait adopté, à l'autre extrémité de l'allée, le banc voisin du Gladiateur, comme pour voir si Marius les y suivrait » (III, VI, 7, p. 977). Ce gladiateur est une copie en marbre d'après l'antique du « Gladiateur combattant », réalisée par Laurent Guyard en 1765 et qui se trouve près du bassin du Luxembourg, non loin de la Pépinière. Mais le personnage du gladiateur caractérise moins l'amour naissant de Marius et Cosette que Jean Valjean lui-même, par métonymie : lui aussi est un esclave qui lutte pour son affranchissement ; et c'est bien comme un « lutteur [qui] ramasse son bouclier » qu'il est décrit dans le chapitre « Une tempête sous un crâne » (I, VII, 3, p. 323). Mais si la Velléda n'a pas encore trouvé sa place dans le jardin du Luxembourg en 1832, Victor Hugo, lui, la connaît lorsqu'il écrit *Les Misérables*. Adoptant le regard amoureux de Marius sur Cosette, le narrateur du roman attribue à celle-ci « un front qui semblait fait de marbre » et « une tête que Raphaël eût donnée à Marie posée sur un cou que Jean Goujon eût donné à Vénus » (III, VI, 2, p. 965-966). C'est elle, la vraie statue.

Velléda est un personnage des *Martyrs* de Chateaubriand, celui d'une jeune prêtresse gauloise qui, après avoir conduit une insurrection contre l'empereur romain Dioclétien, tombe amoureuse du jeune officier chrétien d'origine grecque qui l'a arrêtée, Eudore. Pour sauver celui-ci, elle finit par se tuer. La « taille » de Velléda est « haute¹⁰ », tandis que Cosette est « grande » (*Les Misérables*, p. 965). Selon le narrateur des *Martyrs*, « la blancheur [des bras de Velléda] et de son teint, ses yeux bleus, ses lèvres de rose, ses longs cheveux blonds, qui flottaient épars, annonçaient la fille des Gaulois » (*ibid.*). Les joues de Cosette « sembl[ent] faites d'une feuille de rose », elle a « un incarnat pâle, une blancheur émue », des yeux « d'un bleu céleste et profond » et surtout un nez « ni droit ni courbé, ni italien ni grec ; [...] le nez parisien » (p. 965-966). La Parisienne remplace la Gauloise. Le catalogue du Salon de 1839, où fut exposé le modèle en plâtre de la statue de Maindron, précise le titre donné par le sculpteur à son œuvre : il s'agit de « Velléda contemplant la demeure d'Eudore », appuyée à un arbre ; de cet arbre, le sculpteur n'a représenté que le tronc, qui ne dépasse pas l'épaule de Velléda. Or, si cette attitude ne correspond en rien à celle de Cosette dans le jardin du Luxembourg (elle reste sagement assise sur un banc à côté de son père), elle ressemble davantage à sa posture lorsque Marius surgit devant elle dans le jardin de la rue Plumet pour lui avouer qu'il contemple sa fenêtre toutes les nuits depuis le jardin : « Cosette, en reculant, rencontra un arbre et s'y adossa. Sans cet arbre, elle fût tombée. » (IV, V, 6, p. 1271). Le personnage de Velléda inspire ceux des amoureux du jardin du Luxembourg, voire d'autres personnages encore : Marius ne se borne pas à contempler la demeure de celle qu'il aime, comme le fait Velléda ; il rejoint aussi les insurgés du Faubourg Saint-Antoine lorsqu'il croit avoir perdu Cosette ; mais c'est Éponine, et non Cosette, qui se fait tuer pour le sauver (voir IV, XIV, 6). De l'héroïne gauloise, Cosette ne conserve que le « nez parisien », la beauté marmoréenne et l'amour éperdu.

Le « petit jardin » que décrit Verlaine dans « Après trois ans » semble être un souvenir de la Pépinière des *Misérables* autant que du jardin de Lécuse. Si « chaque alouette qui va et vient [...] est connue » du poète, n'est-ce pas parce qu'il se souvient du surnom de Cosette à Montfermeil, l'Alouette ? La quatrième partie du roman, « L'idylle rue Plumet », prend soin de le rappeler : « Il y avait dans ses veines du sang de bohémienne et d'aventurière qui va pieds nus. On s'en souvient, elle était plutôt alouette que colombe. » (IV, V, 2, p. 1254). Mais si le jardin du Luxembourg est un paradis pour les deux amoureux, celui de la rue Plumet le prolonge et le complète en proposant une représentation de l'Éden – celui-là même dont l'énonciateur du poème « Après trois ans » pousse « la porte étroite ». Dès lors, c'est le rapport du poème de Verlaine avec les deux jardins des *Misérables* qu'il convient d'analyser.

Dans le jardin de la rue Plumet volontairement laissé à l'abandon par Jean Valjean, « Paphos s'était refait Éden » (IV, III, 4, p. 1202). Quant à la façon dont Cosette regarde Marius tout en causant le plus naturellement du monde avec son père, assise près de lui sur un banc du

¹⁰ Chateaubriand, *Les Martyrs*, Livre IX, *Œuvres complètes*, Paris, éd. Garnier, 1861, tome IV, p. 134.

Luxembourg, c'est l'« antique et immémorial manège qu'Ève savait dès le premier jour du monde » (III, VI, 7, p. 977). Le jardin est toujours un Éden retrouvé. Celui que décrit le poème de Verlaine l'est d'abord par la façon dont on y entre : il faut « pouss[er] une porte étroite qui chancelle ». L'expression ne peut manquer d'évoquer, pour un lecteur du XIX^e siècle, la parabole biblique de la « porte étroite ». L'Évangile selon saint Matthieu oppose la « porte étroite » qui mène au salut à celle, bien plus large, qui mène à la perdition :

Entrez par la porte étroite, parce que la porte de la perdition est large, et le chemin qui y mène est spacieux, et il y en a beaucoup qui y entrent.

Que la porte de la vie est petite, que la voie qui y mène est étroite, et qu'il y en a peu qui la trouvent¹¹ !

L'Évangile selon saint Luc reprend la même image :

Faites effort pour entrer par la porte étroite ; car je vous assure que plusieurs chercheront les moyens d'y entrer, et ne le pourront. [...]

Ce sera alors qu'il y aura des pleurs et des grincements de dents, quand vous verrez qu'Abraham, Isaac, Jacob, et tous les prophètes seront dans le royaume de Dieu, et que vous autres vous serez chassés dehors¹².

La « porte étroite » mène au royaume céleste, ce que l'Évangile selon saint Jean formule en un raccourci saisissant : « Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé ; il entrera, il sortira, et il trouvera des pâturages », dit Jésus¹³.

La porte étroite qui permet d'y accéder fait du « petit jardin » d'« Après trois ans » un paradis ; elle ouvre aussi symboliquement sur le poème. Mais tandis que la parabole biblique inscrit ce paradis dans le futur, le poème le situe dans le passé et plus exactement dans la mémoire : « Rien n'a changé. J'ai tout revu... ». Il ne s'agit donc plus du royaume céleste que gagneront les âmes, mais de l'Éden originel dont ont été chassés Adam et Ève. La porte « chancelle » : elle menace de tomber, presque dégonflée, et celui qui pénètre dans le jardin a juste à la « pouss[er] », comme si elle était trop branlante désormais pour pouvoir être complètement fermée.

Le jardin de la rue Plumet n'est pas mieux gardé, séparé de la rue par une « antique grille cadénassée, tordue, branlante, scellée à deux piliers verdis et moussus » (IV, III, 3, p. 1198). Il suffit à Marius de « forcer un peu un des barreaux de la grille décrépète qui vacill[e] dans son alvéole rouillée, à la manière des dents des vieilles gens » (IV, VIII, 1, p. 1357), pour entrer dans le jardin. Il y découvre « du chiendent partout. Le jardinage était parti, et la nature était revenue » (IV, III, 3, p. 1198). Le jardin de la rue Plumet est une Pépinière redevenue sauvage : « Il y avait un banc de pierre dans un coin, une ou deux statues moisies, quelques treillages décloués par le temps pourrissant sur le mur ; du reste plus d'allées ni de gazon » (*ibid.*). Retour aux origines, donc, c'est-à-dire à l'Éden : « Ce jardin n'était plus un jardin, c'était une broussaille colossale ; c'est-à-dire quelque chose qui est [...] solitaire comme une tombe, vivant comme une foule » (*ibid.*, p. 1199). Cette description annonce celle de la tombe de Jean Valjean, située dans un angle désert du cimetière du Père-Lachaise, « parmi les chiendents et les mousses », au milieu d'un « frémissement de folles avoines » (V, IX, 6, p. 1946).

Le « petit jardin » décrit dans le poème de Verlaine est, lui aussi, un lieu désert, déserté. C'est l'Éden une fois qu'Adam et Ève en ont été expulsés. En effet, le discours insiste sur la permanence des choses : « rien n'a changé », « Les roses comme avant palpitent ; comme avant, / Les grands lys orgueilleux se balancent au vent. » Cette permanence suggère que les individus, eux, ont changé. Le sens se construit donc autant dans ce qui est dit que dans ce qui reste implicite. Dans la poésie romantique, l'indifférence de la nature aux vicissitudes que connaissent les hommes est un lieu commun. Cependant, il n'est plus question ici de la nature, mais d'un

¹¹ VII, 13-14, *La Bible*, trad. de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 1274.

¹² XIII, 24-28, *ibid.*, p. 1359.

¹³ X, 9, *ibid.*, p. 1394.

jardin, c'est-à-dire d'un lieu aménagé par les hommes et pour les hommes, d'un lieu normalement *habité*. L'émotion naît du contraste entre l'immutabilité constatée des choses (le poème est essentiellement descriptif) et la mutabilité suggérée, mais implicite, des hommes : ils ont quitté le jardin. Dans *Les Misérables* aussi, le jardin de la rue Plumet devient la métaphore du passé perdu. Dans le chapitre « Ils se souviennent du jardin de la rue Plumet » (V, VIII, 3, p. 1895), Marius et Cosette une fois mariés y font un pèlerinage :

Marius dit à Cosette : – Nous avons dit que nous irions revoir notre jardin de la rue Plumet. Allons-y. Il ne faut pas être ingrats. – Et ils s'envolèrent comme deux hirondelles vers le printemps. Ce jardin de la rue Plumet leur faisait l'effet de l'aube. Ils avaient déjà derrière eux dans la vie quelque chose qui était comme le printemps de leur amour. La maison de la rue Plumet, étant prise à bail, appartenait encore à Cosette. Ils allèrent à ce jardin et à cette maison. Ils s'y retrouvèrent, ils s'y oublièrent. [...] Cosette était si enivrée de sa promenade à « leur jardin » et si joyeuse d'avoir « vécu tout un jour dans son passé » qu'elle ne parla pas d'autre chose le lendemain. (*ibid.*, p. 1896-1897)

Ce qui rend ce passage si mélancolique, c'est la déception que provoque l'image des deux hirondelles s'envolant vers le printemps : à rebours de l'attente du lecteur, ce printemps est « derrière » les amants, et leur envol n'est qu'un retour dans leur « passé ». Ils s'y « retrouv[ent] », mais s'y « oubli[ent] ».

Dans le poème de Verlaine, la mélancolie obéit au même ressort : le jardin est éclairé par le « soleil du matin », il est associé à l'aube de la journée et de la vie, au matin du monde. L'opposition entre les pronoms indéfinis « rien » et « tout », dans la deuxième strophe (« Rien n'a changé. J'ai tout revu... ») opère une coupure radicale entre le passé, conservé tel quel, et le présent, désormais vide. Le redoublement de l'adjectif « sempiternel » par l'adverbe « toujours », proche de la redondance, souligne l'immutabilité des choses : le vieux tremble « fait toujours [...] sa plainte sempiternelle ». Entrer dans le jardin, c'est quitter le présent pour entrer dans le passé. Le jardin est un espace qui a échappé à l'Histoire. Les objets énumérés (une « humble tonnelle / De vigne folle », des « chaises de otin », un « jet d'eau » qu'on imagine au milieu d'un bassin) sont les accessoires attendus du bonheur bourgeois au XIX^e siècle et éveillent le souvenir de multiples tableaux : on peut penser, par exemple, à l'huile sur toile de Caspar David Friedrich, *La Tonnelle de jardin*, qui date de 1818 et représente deux personnages vus de dos, une femme assise et un homme debout, contemplant, à l'abri d'une tonnelle verdoyante, une église gothique qui se découpe sur le ciel crépusculaire. Dans le poème de Verlaine, du « jet d'eau » et du « vieux tremble » on ne perçoit que le bruit, « murmure argentin » et « plainte sempiternelle ». Ces deux noms (le murmure, la plainte) renvoient au langage humain, désormais réservé aux objets inanimés. L'absence des habitants du jardin est ainsi implicitement soulignée. Le « tremble » serait de même la dernière et discrète trace d'une émotion humaine (la voix peut trembler). Dans la strophe suivante aussi, les roses « palpitent » et les « grands lys orgueilleux se balancent » : les affects humains et le mouvement n'appartiennent plus qu'aux choses. Tout le poème dit l'absence.

Il y a pourtant une présence animée, celle des « alouette[s] ». Le mot, on l'a dit, peut évoquer le surnom de Cosette. L'oiseau est aussi connu pour chanter au lever du soleil, ce qui renforce l'impression que le poème saisit une aube. Mais le miroitement que décrit la première strophe (« le soleil du matin / Paillet[te] chaque fleur d'une humide étincelle ») constitue également le jardin en « miroir aux alouettes », cet engin de chasse constitué de petits miroirs qui scintillent au soleil et piègent ainsi les alouettes, attirées par ce qui brille. Le retour dans le passé est un piège, une illusion qui dupe celui qui se « prom[ène] dans le petit jardin ».

Mais ce jardin fermé où fleurissent les roses et les lys est aussi une variation sur le thème du *hortus conclusus* (ou « jardin fermé »), comme le suggère Esther Pinon qui le juge « triste » dans le poème, à juste titre¹⁴. L'expression vient du *Cantique des cantiques* : « Ma sœur, mon épouse est un

¹⁴ Esther Pinon, « Sens et innocence dans la poésie de Verlaine », *RV16*, 2018, 297.

jardin fermé ; elle est un jardin fermé et une fontaine scellée¹⁵ ». Si l'épouse a été assimilée par les théologiens à l'Église ou à Marie, la description n'en garde pas moins une dimension sensuelle et amoureuse : c'est celle du corps de la bien-aimée. La métaphore est filée dans le *Cantique des cantiques* lorsque la bien-aimée prend la parole à son tour, décrivant la « porte » qu'il faut ouvrir pour pénétrer dans le jardin : « Mon bien-aimé passa sa main par l'ouverture de la porte, et mes entrailles furent émues au bruit qu'il fit. » (V, 4, *ibid.*). Plus loin, elle évoque les lys qu'on y trouve : « Mon bien-aimé est descendu dans son jardin, dans le parterre des plantes aromatiques, pour se nourrir dans ses jardins et pour y cueillir des lis. » (VI, 1, *ibid.*). C'est en référence à ce passage du *Cantique des cantiques* que se sont développés au Moyen Âge, dans les monastères, de petits enclos fleuris en l'honneur de Marie, souvent agrémentés d'une statue de celle-ci. Le dessin et les parties en étaient codifiés : allées en croix, pièce d'eau centrale, roses et lys blancs parce que ces fleurs étaient associées à Marie. Cette pratique monastique s'associe à une riche tradition iconographique, au sein de laquelle le « jardin fermé » renvoie aussi bien au paradis qu'à Marie. Examinant des représentations du *hortus conclusus* dans un *Miroir de l'humaine salvation* du XV^e siècle et dans un *Missel* du XVI^e siècle, Christiane Raynaud¹⁶ décrit leur organisation symbolique : clôture en treillage, lys et plants de roses, enclos divisé en damier par les allées, fontaine dressée au milieu d'un bassin circulaire ou hexagonal. Commentant ensuite des représentations iconographiques du paradis tirées de manuscrits de *La Cité de Dieu* de Saint-Augustin, elle souligne que celles-ci obéissent à la même symbolique et reprennent les mêmes éléments que le « jardin fermé » ; mais la figuration de l'enclos y suggère toujours l'expulsion d'Adam et Ève hors du paradis.

Or, c'est précisément cela que représente le « petit jardin » du poème de Verlaine : un paradis déserté, un Éden dont Adam et Ève sont désormais absents. En ce sens, Verlaine décrit, non la Pépinière où Marius et Cosette tombent amoureux, non le jardin de la rue Plumet où ils se retrouvent un an plus tard, mais bien ce jardin devenu lieu de pèlerinage dans le chapitre des *Misérables* intitulé « Ils se souviennent du jardin de la rue Plumet » (V, VIII, 3, p. 1895).

Selon la chronologie de l'intrigue du roman établie par Yves Gohin¹⁷, Marius aperçoit presque chaque jour Cosette au Luxembourg en 1830. Il l'y revoit, après une interruption de six mois, en juin 1831 et tombe amoureux d'elle. Un an plus tard, en avril 1832, il lui parle pour la première fois, la nuit, dans le jardin de la rue Plumet. L'idylle des deux jeunes gens dure tout le mois de mai 1832. Le 5 juin, Marius trouve la maison de la rue Plumet vide et rejoint la barricade de la rue de la Chanvrerie. Marius et Cosette se marient en février 1833 et se rendent en pèlerinage dans « leur » jardin en avril. Jean Valjean meurt en juin. Autrement dit, le pèlerinage dans le jardin de la rue Plumet a lieu trois ans après que les deux jeunes gens se sont vus pour la première fois à la Pépinière du jardin du Luxembourg.

Mais si la Velléda convoque le souvenir de la statue en marbre de Maindron érigée dans le jardin du Luxembourg, celle que le poète « retrouv[e] debout » dans le petit jardin verlainien est en plâtre, et son « plâtre s'écaille ». On pourrait bien sûr en conclure qu'il s'agit d'une des innombrables copies de la statue que les particuliers ont fait installer dans leur jardin au XIX^e siècle. Mais le détail est avant tout symbolique. Le petit jardin n'est pas tout à fait le Luxembourg et l'Éden n'était pas destiné à durer : le plâtre se détériore infiniment plus vite que le marbre. D'ailleurs, la Velléda s'est-elle écaillée pendant les trois années d'absence du poète ou bien s'écaillait-elle déjà à l'époque où il s'asseyait sous « l'humble tonnelle » ? À vrai dire, cela ne change rien : il s'étonne de la retrouver « debout ». Cet élément du jardin était, dès l'origine, voué à vieillir et à disparaître. La statue est « grêle » : l'adjectif signifie « maigre, mince », sans l'idée de

¹⁵ IV, 12, *La Bible*, trad. de Lemaître de Sacy, p. 802.

¹⁶ Christiane Raynaud, « Les relations de l'homme et du jardin au XV^e siècle dans les livres religieux, derniers échos du langage iconographique médiéval », dans *Vergers et Jardins dans l'univers médiéval* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1990, p. 289-311.

¹⁷ Yves Gohin, « Une histoire qui date », *Lire Les Misérables*, textes réunis par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, José Corti, 1985.

fragilité gracieuse qu'a « gracile », issu du même mot latin¹⁸. Peut-être la statue était-elle grêle dès l'origine, peut-être l'est-elle devenue à force de s'écailler : quoi qu'il en soit, le matériau fragile dans lequel elle a été sculptée la condamne à la détérioration. Elle « s'écaille » à jamais, image de la finitude et de la sénescence.

La statue grêle est associée à « l'odeur fade du réséda ». Martine Bercot, citant Jean-Pierre Richard, souligne la « brusque déclivité du sentiment, du bonheur vers un malaise diffus, que traduit souvent chez Verlaine la notion de fadeur¹⁹ ». L'adjectif « fade » souligne un manque : une beauté fade est ennuyeuse, un aliment fade est insipide. Or, le nom du « réséda » vient du latin *reseda*, impératif présent d'un verbe qui signifie « calmer, guérir » ; on appliquait en effet cette plante sur les plaies pour ses vertus sédatives. Il n'est dès lors pas illogique que son odeur soit « fade » dans le poème : elle apaise la douleur, elle endort la souffrance. Il est temps que je me repose ; / [...] / Ne me parlez pas d'autre chose / Que des ténèbres où l'on dort ! » s'écrit le poète des *Contemplations* dans la première strophe de « Trois ans après ».

De quel ordre est donc la proximité du poème de Verlaine avec le poème des *Contemplations* « Trois ans après » et avec les chapitres des *Misérables* consacrés à la Pépinière du Luxembourg et au jardin de la rue Plumet ? Réécriture ? Simple coïncidence ? Le souvenir que nous gardons des textes littéraires façonne notre expérience du réel. Peut-être Verlaine avait-il vraiment en tête le souvenir du jardin de sa cousine et son amour pour elle lorsqu'il a écrit « Après trois ans » ; qui pourrait le dire ? Mais, si c'est le cas, ce souvenir a *pris forme* à la lecture des textes de Hugo : ceux-ci ont déterminé la sélection et l'agencement des éléments du souvenir. Peut-être même, au-delà du travail de composition de la mémoire, nos émotions prennent-elles racine dans ce que nous avons lu ; peut-être l'amoureux qui n'est pas aimé en retour a-t-il besoin de lire le monologue d'Antiochus, dans la *Bérénice* de Racine, pour y découvrir ce qu'il éprouve et y trouver sa légitimation, son langage, les nuances mêmes du sentiment. En ce sens, le retour de Marius et Cosette une fois mariés dans le jardin qui a vu éclore leur amour donne naissance à un sentiment nouveau, à une nuance de mélancolie que le poème de Verlaine explore à son tour.

Ludmila CHARLES-WURTZ
Université de Tours

¹⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey dir., Paris, Le Robert, 1992.

¹⁹ Martine Bercot, « Variantes et notes » dans Verlaine, *Poèmes saturniens*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1996, p. 146 ; Jean-Pierre Richard, « Fadeur de Verlaine », *Poésie et profondeur*, coll. « Pierres vives », Paris, Le Seuil, 1955.