

Un poème de Paul Verlaine :

*Colloque sentimental*

*Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux formes ont tout à l'heure passé.*

*Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,  
Et l'on entend à peine leurs paroles.*

5 *Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux spectres ont évoqué le passé.*

*— Te souvient-il de notre extase ancienne?*

*— Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?*

*— Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?*

10 *Toujours vois-tu mon âme en rêve? — Non.*

*— Ah! les beaux jours de bonheur indicible  
Où nous joignons nos bouches! — C'est possible.*

*— Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!*

*— L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.*

15 *Tels ils marchaient dans les avoines folles,  
Et la nuit seule entendit leurs paroles.*

Paul VERLAINE, *Les Fêtes galantes*,  
dans *Œuvres poétiques complètes*,  
Paris, Bibliothèque de la Pléiade,  
1962, p. 121.

*Colloque sentimental...* Etrange association. Un colloque, au temps de Verlaine comme au nôtre, implique le sérieux, non la complaisance au sentiment. Il faudrait remonter au xvi<sup>e</sup> siècle ou à l'étymologie pour retrouver dans le mot un équivalent de *dialogue* popularisé par Erasme. Devant l'isolement sémantique provisoire qui est le propre des titres, le lecteur peut croire à la fantaisie comme à l'ironie — l'une et l'autre se rencontraient dans le recueil, que clôture notre poème.

Trois distiques, qui retardent et préparent le dialogue annoncé, présentent sobrement le cadre et les interlocuteurs. Pour ceux-ci, la vue d'ensemble précède la description sélective, de même que leur activité progresse en importance et en précision : ils passent, ils parlent, ils parlent du passé. Cette introduction se ferme sur elle-même par la reprise du premier vers et par une variante du second où les deux formes révèlent, synthèse de leur apparence, leur nature de *spectres*, tandis que les derniers mots préludent au dialogue en dévoilant son contenu global. Quelques éléments d'équilibre métrique s'ajoutent à la parfaite correspondance des groupes syntaxiques et de la versification pour renforcer le caractère d'ordre et de maîtrise formelle qui se dégage de l'ensemble<sup>1</sup>. Mais cette stylisation insistante se charge de la froide rigueur de l'implacable et d'une sorte de solennité funèbre parce qu'elle est utilisée à livrer parcimonieusement une information mystérieuse et morbide.

Dès le premier vers, l'opposition implicite entre la fonction originelle du décor — un *parc* est un jardin d'agrément — et la caractérisation insistante de son état — il est *vieux, solitaire, glacé* — introduit la suggestion d'un passé dont le présent ne serait que le vestige dégradé. Du moins ce décor garde-t-il, dans sa décrépitude, la stabilité d'un lieu, tandis que les formes évoquées au second vers et dont l'imprécision, propre à intriguer, s'oppose à ce qu'il avait de défini pour le poète (*le vieux parc*), n'y trouvent place que le temps d'un passage, récent, mais achevé : il reste, elles ont passé. Pourtant, ces mêmes caractères les accordent à sa solitude, tout comme, au v. 4, leurs voix presque inaudibles : leur précarité s'apparente à son

<sup>1</sup> Chaque distique enferme une unité syntaxique et chaque vers un groupe (la redondance de la conjonction *et* rend le fait particulièrement sensible au second distique). On notera la correspondance sémantique, syntaxique et métrique des vers 2 et 6, le parallélisme syntaxique et métrique des deux parties du vers 3, sans compter la reprise du v. 1 au v. 5, et, moins complète, la correspondance du v. 3 avec les v. 1 et 5 (mais le début du vers offre la variante rythmique 2-2), l'insistance sémantique liée aux mesures de 2 syllabes aux vers 2 et 5 (première mesure) et au vers 4 (seconde mesure).

inconfort. D'autres harmoniques aggraveront encore ce rapport de convenance : lorsque se précisent les traits morbides des deux formes, un autre froid glace le vieux parc, renouvelant d'autant plus aisément les suggestions initiales que la reprise du premier vers, liée à la révélation de la nature des personnages, ramènera le lecteur à la contemplation mentale d'un décor désormais fantomatique<sup>2</sup>.

Mais c'est à l'avare évocation des visages sinistres, subrepticement actualisée (cf. le présent) au centre de l'introduction, qu'appartient le sommet de l'intensité morbide : les deux formes n'y reçoivent figure humaine que pour se confondre en une même déchéance physique, d'autant plus efficace qu'elle marque les yeux et les lèvres, lieux délicats de l'expression profonde ou de la jouissance amoureuse, et qu'elle s'inscrit dans cette syntaxe dépouillée de la constatation objective que soulignent le parallélisme des propositions et les équivalences sonore et rythmique (*mort-molle* à la césure et à la rime). Du même coup les deux êtres se font plus étranges, aux limites du naturel et peut-être au-delà, renforçant l'intérêt de cette parole par nature révélatrice qui leur est tout aussi mystérieusement laissée, et que le v. 4 rend plus précieuse encore en faisant craindre que l'anonyme témoin ne puisse la comprendre. La fin de l'introduction prolongera cette mise en valeur encore qu'elle dissipe cette crainte : en dévoilant l'objet du dialogue — *le passé* — et la nature des personnages — des *spectres* —, elle concentre l'attention sur le message

<sup>2</sup> L'apparement sémantique de *vieux* (v. 1) et *d'ancien* (v. 7) peut suggérer une autre relation, qui ne soit pas nécessairement symbolique, entre les deux formes et leur décor : le vieux parc peut avoir été le cadre de leur extase ancienne, au temps de sa splendeur. Mais la suggestion s'autorise davantage d'un lieu commun implicite — les spectres reviennent aux lieux de leur vie, les amoureux aux lieux de leurs amours — que des déterminations textuelles.

Au total, les fonctions significatives du parc sont multiples en ce poème et peuvent se résumer comme suit : il est un lieu réel et défini pour le poète, stable support d'une vision fugitive; il est pour les deux spectres le lieu sinistre qui convient à leur réapparition et à l'amertume de leur dialogue; il peut avoir été le lieu de leur extase, justifié en cela d'avoir été élu par leurs fantômes.

en même temps qu'elle lui donne le prestige d'une révélation d'outre-tombe.

Le dialogue, comme déjà le second distique, actualise les paroles de *tout à l'heure* — il faut attendre la fin du poème pour dégager la portée de ces déplacements temporels. Son objet est bien le passé. Mais dès le premier échange, loin de rapprocher les deux spectres en une évocation partagée, il rompt profondément leur conformité<sup>3</sup>. Une double opposition s'établit, entre le personnage qui se souvient et celui qui ne se souvient pas ou ne veut pas se souvenir, entre un passé d'amour intense et un présent divisé. De là le dynamisme de ce dialogue, dramatique par les efforts du premier interlocuteur, tragique par son aboutissement.

La première question, marquée par un tutoiement révélateur d'intimité, porte seulement sur le souvenir de l'amour. Désuète, la tournure impersonnelle (*Te souvient-il*) s'accorde à l'éloignement du passé évoqué (cf. *ancienne*)<sup>4</sup>, en même temps qu'elle donne au personnage une sorte de distinction hiératique. L'intensité comme mystique de l'amour ancien — il atteignait à l'*extase* — rendra plus surprenant et plus cruel l'oubli qui lui sera opposé. Elle est par ailleurs la première manifestation d'une constante du premier personnage, cette exaltation à laquelle le dialogue, en glissant vers l'échec, donnera peu à peu la pitoyable démesure des élans non partagés ou des efforts maladroits. La réponse, outre la distance introduite par le vouvoiement, élude la suggestion, sans qu'il soit possible de décider si le procès d'intention qu'elle ébauche (*Pourquoi voulez-vous*), dans son insistance (*donc*), souligne la vanité du souvenir proposé ou marque de l'irritation.

La seconde question, dont le rebondissement au vers 10

<sup>3</sup> Elle ne subsiste que dans l'égalité quantitative de la première question et de la première réponse, mais pour équilibrer leur opposition, comme dans la rhétorique de la stichomythie.

<sup>4</sup> Peut-être aussi, à un autre niveau, à la relative passivité de la mémoire fantomatique, telle que l'âme le poète.

traduit l'emportement, se fait singulièrement plus ambitieuse : l'amour qu'elle vise n'est pas moins intense, qu'elle l'invite à se manifester par une expression physiologique de l'émotion d'autant plus révélatrice que le stimulant serait faible (*mon seul nom*), ou par une sorte de sixième sens spirituel qui rappelle le caractère mystique de l'extase (*Vois-tu ... mon âme en rêve?*). Or, ce n'est pas un état d'âme commun qui se trouve cette fois attesté : seul l'interlocuteur rétif est mis en cause, et non seulement au niveau de ses souvenirs, mais de la permanence de ses sentiments, comme le souligne la répétition de l'adverbe (*toujours*), mis en évidence en début de question et en tête de vers<sup>5</sup>. La première réponse essuyée, contre toute logique, n'a pas déconcerté l'interrogateur, au contraire. Etrange renouvellement du dialogue, et non le moins pathétique : un effort qui ne se nourrit que de lui-même et qui y trouve de quoi viser plus haut, un aveuglement que n'atteignent pas les rebuffades, voilà ce dont le premier spectre était capable pour réveiller plus mort que lui. La réponse n'en est que plus brutale dans son extrême brièveté.

Dès lors, plus de questions, mais une évocation sans doute nostalgique, qui relâche la tension du dialogue, puisque l'interlocuteur cesse d'être directement visé, mais non la force du souvenir : si l'exclamation, par son centre grammatical (*jours*), se distend à la mesure d'une durée indéfinie, si le bonheur s'y exprime avec une banalité (*beaux, bonheur*) qui rejoint cette impuissance à dire appelée par ailleurs à rendre compte de son intensité passée (*indicible*), ce n'est qu'au premier mouvement de la phrase,

<sup>5</sup> Une part de ce raisonnement ne tiendrait pas devant la variante du ms Bornecque pour le vers 10 : « Comme mon cœur bat à ton nom seul? — Non. » (variante barrée; cf. le fac-similé du ms dans J.-H. Bornecque, *Verlaine par lui-même*). Mais qu'est-ce qu'une variante, sinon le signe que la cohérence psychique qui permet de créer n'est jamais tout à fait prédéterminée? Elle n'exclut pas les choix, au moment de l'écriture, diversement conscients, celui du détail et, si le détail cesse d'en être un pour le regard intérieur, celui d'une concurrence ou d'une mutation de structure — comme nous en trouvons un exemple à la fin du dialogue.

et l'on n'est autorisé à le distinguer momentanément du reste que dans la mesure où l'enjambement, conjugué à l'éloignement de la relative, semble permettre une sorte de retardement pudique de l'évocation du baiser (*où nous joignons nos bouches*). Mais cette évocation même, qui ne recule devant le mot que pour mieux décomposer le geste en une périphrase concrète où se trahit sa sensualité, rapproche à nouveau, dans l'image de l'amoureux contact, les deux membres du couple désuni. Toujours est-il que le second personnage, pour n'avoir pas été sollicité, se fait plus conciliant : si même il y a de la cruauté, inconsciente ou non, à reconnaître seulement possible un passé de bonheur inexprimable, du moins ne nie-t-il plus le souvenir non partagé.

Il fera plus au dernier distique, ultime renouvellement, mais non le moindre, du dialogue. Le premier des spectres y poursuit son évocation du passé, l'élève au niveau des correspondances symboliques, la dilate à la mesure infinie de l'espace céleste, de l'intensité de l'azur, de l'abstraction à valeur absolue (*l'espoir*). Le parallélisme syntaxique et pour une part rythmique rend plus sensible encore la mise en avant des prédicats, marquant l'exaltation accrue du ton, resserrant la coïncidence du visuel et du mental au point que l'intensité de l'azur se charge de plénitude affective et que l'espoir tend à revêtir une sorte de dimension concrète. Or le second personnage, si réservé jusque-là<sup>6</sup>, prolonge la montée lyrique de l'expression, sarcastiquement ou douloureusement, par une sorte d'écho en chiasme où la position centrale de l'épithète détachée (*vaincu*) maintient une composante rythmique. Il reprend à son compte les éléments de l'évocation (*le ciel, l'espoir*), mais transforme en complémentarité dramatique cette coordination qui les jumelait dans l'expression redondante de la plénitude. Il fait virer au noir le même symbolisme élémentaire des couleurs,

<sup>6</sup> Sa première réponse l'engageait peu. Ses deux répliques intermédiaires réduisaient ostensiblement ses interventions.

substitue à l'état serein l'irruption de la défaite et le mouvement d'une fuite dont le jeu des temps (cf. le passé composé) prolonge dans le présent les séquelles tragiques, tandis que la mesure du vers s'équilibre en une symétrie appelée par le sens à suggérer l'irréparable. Ainsi l'oubli retrouve sa mémoire et l'indifférent sa capacité de souffrir. Sa différence avec son compagnon n'est plus que de la lucidité pathétique à l'évasion nostalgique. Et le dialogue trois fois avorté s'achève sur cette réponse qui pour la première fois le noue, nous laissant pour dernier mot une leçon d'autant plus désespérée qu'elle ne renie plus le bonheur passé, mais lui dénie de pouvoir revivre, et ne s'en souvient que pour en souffrir.

Le fait est d'importance : pour le personnage, un changement tel que, hormis son fond négatif, on ne le reconnaît plus ; pour le dialogue, un resserrement, un sommet d'intensité lyrique, mais aussi la rupture de son systématisme croissant, au seuil même du silence ; pour le poème, un retour, par delà le vain dynamisme du dialogue, à la tonalité morbide de l'introduction<sup>7</sup>. C'est toute la structure du poème qui chancelle. Il semble bien que Verlaine, au moment de rendre ses spectres à la nuit, ait relâché la règle de la fiction par laquelle il avait choisi de s'exprimer : l'opposition du souvenir et de l'oubli, qui animait dramatiquement cette vision pessimiste des lendemains posthumes de l'amour, s'estompe devant la leçon pathétique. Laisser le dernier mot au second spectre, c'était une façon de le lui reprendre. Les deux formes étaient des fonctions plutôt que des personnages : elles étaient les membres du couple éternel, dès le départ asexués, réduits à une existence diminuée, privés de tout autre caractère distinctif que celui qui allait se renier ici. La structure chancelle. Mais c'est l'espace d'un instant. Un surcroît d'expressivité naît de ce

<sup>7</sup> Cette correspondance s'accroît encore au dernier distique, par les connotations de *ciel noir* et de *nuit*.

fragile équilibre où un art se défait sans se détruire.

Peut-être notre analyse touche-t-elle ici à une des secrètes prédilections de Verlaine, qui pourrait bien être une des marques de son style et l'expression de son angoisse de poète. Car le dernier distique exploite curieusement un procédé analogue. Du *vieux parc solitaire* aux *avoines folles*, l'abandon du décor est devenu délabrement. Un calembour, rendu sensible par la rareté de l'expression *folle avoine* et par sa transformation (inversion et passage au pluriel), associe sarcastiquement l'herbe sauvage et le dialogue insensé. En même temps qu'une formule de présentation rétrospective (*Tels ils marchaient...*), prolongeant l'évocation de deux spectres et de leur démarche vaine, tend à éterniser par sa solennité la tragique fixation de leur état d'âme, le poète enfouit dans le passé (cf. l'imparfait et le passé simple), un passé sans témoin, le dialogue qu'il vient de reproduire, l'efface en quelque sorte : *Et la nuit seule entendit leurs paroles*. Vocables identiques (*entendre leurs paroles*), similitude de construction et correspondances de sens (*à peine* et *seule* sont restrictifs) réveillent le souvenir du v. 4, rendant la contradiction interne plus sensible : du peu au rien, du présent au passé, de l'auditeur indéfini (*on*) à l'obscur absence, c'est tout le message qui s'anéantit en même temps que s'achève le poème<sup>8</sup>.

\*  
\* \*

<sup>8</sup> On se souviendra de la fin du poème « *Un grand soleil noir...* » — *Silence, silence!* —, analysé par P. Delbouille dans le premier numéro des C.A.T. (1959, pp. 69-86).

Si l'on revient au titre, on le trouvera accordé à la bizarrerie de l'au-delà fantomatique et au sarcasme désespéré qui marque le dialogue et le reniement final du poème. Un archaïsme de pompe funèbre apparente le dialogue au passé qu'il évoque. Pauvre colloque, limité à deux êtres, et sans bénéfice. S'il fut sentimental en ce qu'il porta jusqu'au bout sur l'amour, il n'en revêtit le ton que dans la bouche du premier interlocuteur, ou dans l'amère conclusion du second.

### Problèmes de lecture

Ce beau poème paraît simple. Pourtant, les commentaires des verlainiens, et aussi ceux de mes élèves de l'enseignement moyen ou de mes étudiants en philologie romane, m'ont convaincu qu'il suscitait bien des problèmes. Le plus important concerne le rapport de sa signification avec le recueil des *Fêtes Galantes*. D'autres, selon moi, ne devraient pas se poser — ils se posent cependant, et méritent donc d'être examinés comme des manifestations de la vie du poème et des indications sur le phénomène de la lecture. Un autre encore ne se pose guère, parce que chacun le résout intuitivement, mais de façon si différente qu'il s'impose à l'observateur qui enregistre ces variations.

LIBERTINAGE GALANT ET SCEPTICISME DÉSESPÉRÉ : LA RELATION DU POÈME ET DU RECUEIL. Entre l'un et l'autre, les correspondances ne manquent pas : thème de l'amour incertain, forme du dialogue, harmonie des personnages avec le décor — le parc, décor de prédilection. Mais le recueil a aussi son évolution : la critique verlainienne a bien montré que l'insouciance amusée ou narquoise des *Fêtes galantes*, d'ailleurs traversée d'émotion et de mélancolie, glissait au pathétique dans les trois derniers poèmes, *L'Amour par terre*, *En sourdine* et surtout *Colloque sentimental*<sup>9</sup>. Quand les masques sont des spectres, la fête est finie.

Reste à se demander si le recueil finissant garde quelque chose de son irrévérence sceptique. Plus précisément, la fête amoureuse a-t-elle été idéalisée par sa disparition même? Pour ne parler que de notre poème, le premier des spectres est-il le témoin et comme la survivance d'un amour

<sup>9</sup> Voir notamment J.-H. Bornecque, *Lumières sur les Fêtes Galantes de Paul Verlaine*, Nizet, 1969 (chap. III), qui sera mon principal livre de référence, parce qu'il rassemble et complète les propositions des verlainiens. On y trouve aussi, p. 75, un intéressant commentaire de Verlaine sur l'amour baudelairien qui n'est pas sans rapport avec ce propos. M. Bornecque commence d'ailleurs par rappeler que les premiers critiques des *Fêtes galantes*, Banville et Philippe Dauriac, y virent surtout un simple jeu intellectuel.

sans défaillance, où le second finirait par le rejoindre, fût-ce avec désespoir, dans un dernier sursaut?

Question délicate. Les trois quarts du dialogue distinguent précisément le second personnage par cette indifférence réelle ou feinte, agacée ou conciliante, ailleurs simplement laconique, où l'on peut déceler l'aboutissement désenchanté de la sécheresse galante, le durcissement de son scepticisme. Même la ferveur avec laquelle le premier des spectres s'abandonne à l'évocation de l'amour passé, pour qui la jugerait excessive, pourrait bien creuser entre eux une distance que je dirais volontiers sarcastique : si l'échec est le seul critère de la maladresse, si l'impuissance à se faire entendre désempare l'effort amoureux, si le rappel de la démesure comblée (v. 7) et le surenchérissement de la sollicitation (v. 9 et 10), face à l'indifférence, sont méconnaissance de l'autre, tant d'exaltation tourne à la naïveté pitoyable, sinon au ridicule. L'intensité même de la spiritualisation du bonheur passé (*extase*) souffre de la banalité abstraite de son évocation (*Ah! les beaux jours de bonheur*), pauvrement appuyée sur un aveu d'impuissance (*indicible*). Pourtant, que deux fois rebuté le passionné cesse de presser l'indifférent de questions et se réfugie dans l'évocation nostalgique, que devant cette suggestion à la fois discrète et lyrique, le second retrouve une mémoire pathétique, c'est assez pour qu'une vibration ultime renouvelle la tonalité affective du poème : au moins pour en souffrir, l'amour aura retrouvé fugitivement sa profondeur. Dialogue insensé, fût-ce dans les avoines folles, ne signifie pas dialogue sans valeur.

LE SEXE DES SPECTRES. Beaucoup en décident. Ne les renvoyons pas trop vite aux ridicules de la scolastique : quoi de plus naturel, devant un couple amoureux, que de chercher l'homme — ou la femme? Mais dans ce poème on cherche en vain. A la limite, qui est souvent celle du mauvais goût, rien n'exclurait que les deux formes soient du même sexe, dangereuse préfiguration des expériences

verlainiennes. Quelle tentation, pour l'explication biographique, si même elle peut se récuser ici en invoquant, faible raison, la chronologie objective! N'y a-t-elle pas cédé, à propos de Scaramouche et de Pulcinella, dans *Fantoches*, du même recueil<sup>10</sup>? Les jeunes élèves ne pensent pas si loin : s'ils placent ici l'homme, ici la femme — et pas toujours du même côté —, ils cèdent sans doute au besoin de confier ce qu'ils estiment le beau rôle — tantôt l'amer dédain, tantôt la nostalgie exaltée — au sexe en qui ils mettent leur complaisance — tantôt le leur, tantôt l'autre. La variété des associations, à mon sens, suffit à montrer que le poème n'y est pour rien, sinon par défaut.

Si je regarde le poème et le contexte élargi — encore que d'un autre niveau — que lui donne le recueil, je verrai que le second ne me propose que des « amants (qui) luttent des amantes » (*A la Promenade*), des fous et des belles (*Les Ingénus*), Arlequin et Colombine (*Pantomime*) et, sur la voie des perversions, mais toujours à l'égard des dames, un abbé (*Sur l'Herbe*), un négrillon, ou un singe (*Cortège*); que le premier, par le jeu des lignes de force qui composent sa cohérence, s'inscrit contre l'intérêt de la question : pour un vain échange de paroles, peu ou pas entendues, des êtres de passage, rendus informes par l'obscurité ou par la dégradation de la mort, réduits à une existence diminuée où ne survit qu'une nostalgie mal partagée de l'amour révolu, n'ont que faire d'un sexe. Couple asexué, expression de l'échec. Il importe au retentissement du poème que le lecteur se réfère à la forme la plus commune de l'amour humain pour en ressentir ici le défaut. Pour qui s'intéresse aux débats de la critique contempo-

<sup>10</sup> Les gesticulations de Scaramouche et Pulcinella « qu'un mauvais dessein rassembla » n'ont selon moi rien d'amoureux, n'en déplaise à M. Bornecque (op. cit., p. 163). La terminaison féminine de Pulcinella, qui abusa plus d'un lecteur, pourrait certes être un raffinement scabreux de Verlaine, mais pourrait aussi l'avoir abusé lui-même, bien que Pulcinella soit reconnu pour masculin dans *La Fête chez Thérèse*, une de ses sources. Irrévérence ou ignorance? Au surplus, comme le rappelle M. Bornecque, Verlaine joue fort librement de la tradition de la Comédie italienne.

raine, on voit ce que « l'univers clos » du poème doit ici à un « référent » assez répandu de l'expérience humaine : sa recherche d'expressivité part du lieu commun.

#### LEQUEL EST VERLAINE?

*Ces spectres agités, sont-ce donc la pensée  
Du poète ivre, ou son regret, ou son remords, (...)*  
P. Verlaine, *Nuit de Walpurgis classique*.

Le lecteur qui décide du sexe des spectres n'en reste généralement pas là : pour lui, l'homme est Verlaine, et le plus souvent, c'est le premier des spectres, comme Elisa Moncomble est le second. Ainsi, un vivant peut chercher à réveiller le souvenir d'une morte, ou, variante, un vivant douloureux peut s'imaginer un jour spectre passionné retrouvant un spectre oublié<sup>11</sup>.

Le poème ne permet pas de distinguer le sexe des spectres; a fortiori Verlaine. La lecture biographique a pour elle des faits, mais ils sont extérieurs à l'œuvre et ne l'éclairent que si elle se réduit à une évocation insuffisante d'un vécu. Il me semble plus respectueux du phénomène littéraire de considérer qu'il apporte au poète un vécu de surcroît, où l'expression de soi ne dissocie pas ce que l'on est de ce que l'on pourrait ou voudrait être — fût-ce l'Autre. Le poète qui anime deux êtres contradictoires s'exprime en chacun d'eux, comme il s'exprime dans la distance qu'il prend vis-à-vis d'eux et dans le décor qu'il leur prête. Verlaine, dans *Colloque sentimental*, c'est le poème — conclusion à laquelle le biographe, après avoir fait la part de tout, sait revenir. M. Bornecque, qui évoque d'ailleurs les dédoublements verlainiens (op. cit., p. 48), voit dans *Les Fêtes Galantes* « un livre où l'auteur essaie de se transposer pour s'arracher à soi-même » (id., p. 110).

<sup>11</sup> Elisa Moncomble, cousine bien-aimée de Verlaine, meurt le 16 février 1867. Les critiques y voient l'inspiratrice de plusieurs poèmes, comme *Nevermore*, etc. *Colloque sentimental* paraît pour la première fois dans *L'Artiste*, le 1<sup>er</sup> juillet 1868.

#### SONT-ILS MORTS OU VIVANTS?

*Ou bien tout simplement des morts?*

P. Verlaine, *Nuit de Walpurgis classique*.

Aucun lecteur, parmi ceux que j'ai interrogés, ne s'est posé la question. Ils ont, pourrait-on dire, choisi inconsciemment et s'étonnent, le plus souvent, d'apprendre que d'autres n'ont pas choisi de même et qu'ils ne sont pas rares. Or, pour beaucoup, la signification du poème est en jeu : il n'est pas indifférent que l'amour meure avec les êtres ou avant eux, que l'un des amants s'obstine bien qu'il soit mort ou parce qu'il vit<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Les commentaires des verlainiens montrent à quel point ce problème sous-jacent, souvent lié au précédent, stimule la finesse et l'ingéniosité. Rares sont ceux qui se contentent de la sobre note d'un cours de J. Marmier : « Nous ne savons au juste s'ils sont morts ou vivants » (*La Poésie de Verlaine depuis les débuts jusqu'à Jadis et Naguère*, multigraphié, Europe Universitaire, s.d.).

Rappelons d'abord comment Ch. Morice commentait le poème en fonction de sa place à la fin du recueil : « Bientôt le jardin d'amour et de printemps s'envieillira d'hiver et les amants, gais hier, marcheront comme des spectres dans les allées jonchées de feuilles mortes en se disant de tristes paroles. » (Cité par G. Zayed in P. Verlaine, *Lettres inédites à Charles Morice*, Droz-Minard, 1964, p. LXXVII.)

La mort n'a pas plus de place dans une note récente de J. Robichez : « (...) l'amertume des lendemains de l'amour est ici d'autant plus poignante que les amants ne sont pas séparés, ou ne le sont que par l'indifférence de l'un d'eux, accordé à la rigueur de l'hiver, qu'annonçait l'automne de « En sourdine ». Ils ne se rencontrent ni ne se quittent : ils continuent côte à côte leur chemin désormais solitaire. » (Verlaine, *Œuvres poétiques*, Garnier, 1969, p. 96, n. 1.)

Par contre, pour J. Richer, le poème marque le « triomphe (...) de la mort sur l'amour » (P. Verlaine, Seghers, 1953, p. 26). A la biographie de nous dire pourquoi les spectres n'ont pas même mémoire : « Il apparaît que les deux spectres qui, dans le dialogue, évoquent le passé, se trouvent séparés dans l'au-delà par un mystérieux obstacle. Ces troublantes paroles laissent entrevoir que la vie sentimentale de Verlaine (...) était dominée par le souvenir d'une jeune morte aimée, mais que (contrairement à d'autres poètes) il n'espérait même pas rejoindre l'aimée dans la mort. » (Id., p. 20; cf. aussi pp. 21 et 22.)

I. Siciliano reste plus près de la littéralité du texte : « Dans le parc (...) il ne reste maintenant que deux spectres qui cherchent à ranimer le passé et à en retrouver les couleurs vives et les illusions. Peine inutile, car l'enchantement est fini, et tout était mensonge, même l'amour, et aussi le souvenir et l'espérance. Ame et paysage se trouvent encore baignés dans la même lumière, ou plutôt dans les mêmes ténèbres, où errent deux ombres

Nul doute pour moi qu'il s'agisse de morts : l'apparition de *spectres*, au moment de clôturer une introduction où le dévoilement progressif des deux formes n'a fait qu'accroître leur mystère, a valeur d'identification — la seule voulue par Verlaine — et le mot ne saurait être pris au sens figuré sans rompre avec la sobriété de moyens qui caractérise ce début. D'autre part, un certain illogisme du dialogue au niveau de la seconde question — cette façon de demander plus pour n'avoir rien obtenu — s'accorde davantage aux scléroses de la vie spectrale qu'aux incohérences de la passion, si l'on songe que c'est le premier spectre lui-même qui a commencé par reculer dans un lointain révolu l'extase éprouvée (cf. *ancienne*).

Par contre, entre cette mort et l'échec amoureux, le rapport n'est pas précisé. On ne sait lequel a suivi l'autre, a fortiori si le premier a causé le second. Le vers 14, où le vocabulaire du mouvement et de la défaite suggère la concentration temporelle et la violence d'une crise, se maintient dans l'indéchiffrable clarté du symbole.

---

sans but accompagnées de la tristesse 'sans raison' verlainienne » (*Verlaine, La Goliardica, Milano-Venezia, 1948-1949. C'est nous qui traduisons*).

J.-H. Bornecque n'est pas moins explicite sur la nature des deux ombres, et ne cherche pas davantage à préciser la relation de la mort et de l'amour : « Tout est fini. L'illusion est morte comme sont clos le beau voyage sans retour et le paradis deux fois perdu. Sous forme de spectres, le couple le plus désespéré de toute la poésie française s'en revient un instant pour s'entre-déchirer avant que l'éternité le reprenne et que se ferme le livre. » (*Verlaine par lui-même, Ed. du Seuil, 1966, p. 52; à comparer à la version très renouvelée que l'auteur donne dans Lumières sur les Fêtes Galantes, p. 100, mais sans autres lumières, me semble-t-il, sur la question qui nous occupe.*)

L'étude biographique semble bien conduire G. Zayed à une troisième orientation de lecture : rapportant le poème à la mort d'Elisa Moncomble, il y voit « la poignante évocation d'un amour défunt pour lequel le poète ne peut plus, ne veut plus lutter. » (*La Formation littéraire de Verlaine, Droz-Minard, 1962, p. 380.*) Pour A. Fongaro, « les deux spectres symbolisent ceux dont l'amour est mort » (*Paul Verlaine, Poésies choisies, Rome, Signorelli, 1968, p. 65*).

Notre poème a curieusement imprégné des commentaires qui ne portaient pas sur lui. C'était déjà le cas avec Ch. Morice, ce fut celui de Fr. Porché, à propos du recueil tout entier : « les sentiments qui jadis, derrière ces mimiques de spectres en courtes vestes de soie et en longues robes de satin, ont vécu, il les évoque, les ressuscite, c'est-à-dire les imagine entièrement » (*Verlaine, Flammarion, 1933, p. 24*).

Il faut donc accepter que la mort, accordée au décor sinistre, ajoute seulement son froid définitif et sa laideur à une vision désespérée de l'amour.

La variété des lectures témoigne ici de leur imprécision à l'égard d'une composante secondaire du sens, sans doute équivoque par nature, rendue plus équivoque par le caractère secondaire de sa fonction. Le propre des spectres, si fréquents dans la littérature d'alors, c'est une vie intermédiaire, où se prolongent des souffrances de vivants. De plus, Verlaine anime les siens en leur donnant des mémoires inégales. C'est pour lui un moyen de dramatiser une leçon désespérée — sinon, pourquoi renier in extremis cette constante du dialogue? Soit que l'imaginaire, dans notre culture, tende à radicaliser la mort — tout oubli ou toute connaissance —, soit qu'il impose, aux mondes qu'il invente, plus de logique que n'en souffre le monde qu'il subit, certains lecteurs, placés devant l'inégalité des spectres, leur rendent la vie, tandis que les plus logiques ne la laissent qu'au spectre qui se souvient.

Maurice DELCROIX.

