

On ne saurait parler du Christ de *Sagesse* sans évoquer, bien avant la conversion verlainienne, une "mystique" tout autre, cette "mystique de la sensation" qui fut celle du poète des *Romances sans paroles* et qui se fit jour dès les *Poèmes saturniens*. On ne peut évoquer Verlaine et son rapport à Jésus sans rappeler — au moins dialectiquement — son lien avec "le plus beau des mauvais anges" ni suivre le cheminement qui transforma (mais l'abolit-il tout à fait?) l'ami passionné de Rimbaud en "amant" du Christ. On ne peut approcher le Christ de Verlaine sans que cette évocation se donne, en quelque mesure, comme inverse et par là solidaire du rejet du Christ par Rimbaud. L'appel quasi messianique de Rimbaud au Génie, (contre-Christ salvateur en dehors de toute figure individuelle), rappelle bien des aspects du Christ romantique. Au contraire, le Christ de *Sagesse*, qui se fait souffrance et chair pour le souffrant, qui se fait péché pour le pécheur, déroute et déjoue tout messianisme; il ne se veut qu'intimité, présence, fusion quasi charnelle.

L'été 1874, dans la prison de Mons, Verlaine se convertit. Le 8 septembre de la même année, son ami Lepelletier reçoit de lui un long poème composé de dix sonnets et intitulé «Final». Il est probable que ce texte est le fruit de cet avatar spirituel, dû à un incident mystérieux qui l'a surpris dans sa cellule de Mons¹. En raison de leur forme de dialogue entre le sujet et le Christ, les pièces constituant «Final» sont d'habitude appelées "sonnets au Christ". Dans le canevas conçu par le poète, elles étaient situées tout à la fin d'un nouveau recueil qu'il projetait: *Cellulairement*². Par la place qu'elles occupaient dans celui-ci et leur titre «Final», ces sonnets semblent marquer, pour lui, une sorte de zénith dans son itinéraire spirituel. Voici un tercet qui nous en donne le ton:

¹ P. Verlaine, *Mes prisons, Œuvres en prose complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, pp.347-348. Pour les œuvres en prose de Verlaine, nous nous référons à cette édition.

² J.-L. Steinmetz a entrepris de publier ces poèmes sous le titre: *Cellulairement* (Le Castor Astral, 1992).

«N'ai-je pas sangloté ton angoisse suprême
Et n'ai-je pas sué la sueur de tes nuits,
Lamentable ami qui me cherches où je suis?»³

Le Christ est présent là où le pécheur le cherche; toutefois, aveuglé par la conscience de ses fautes, il n'arrive pas à le trouver, ce qu'exprime sans doute le troisième vers⁴. Nous avons ici affaire à un moment privilégié de l'union entre l'homme et son Dieu, entrevue comme telle par le poète d'après ce qu'il a réellement senti⁵. Léon Bloy dit qu'au lendemain de sa conversion, Verlaine pouvait demander pardon au Christ «seulement en se considérant comme une ordure qui n'a que de l'ordure à offrir»⁶. Avec le ton passionné, presque délirant qui caractérise le Christ de Verlaine, les sonnets en question semblent comporter, nous le verrons, une certaine affinité avec le langage des mystiques chrétiens. En tout cas, c'est à travers la voix du Christ que la spiritualité verlainienne s'y manifeste pleinement.

Un peu avant les "sonnets au Christ" se trouve une pièce intitulée «Via dolorosa» commençant par: «Du fond du grabat/ As-tu vu l'étoile/ Que l'hiver dévoile?». Elle semble anticiper sur la conversion de Verlaine, du moins elle fait partie des poèmes d'inspiration religieuse, ce qu'atteste le fait qu'elle trouve, avec «Final», sa place définitive dans *Sagesse* après le projet avorté de *Cellulairement*. Or, dans l'ordre de ce recueil qui n'a finalement pas vu le jour, cinq pièces en série viennent s'intercaler entre «Via dolorosa» et «Final»: il s'agit de «Crimen Amoris», «La Grâce», «Don Juan pipé», «L'impénitence finale» et d'«Amoureuse du diable», qui seront classées plus tard parmi les poèmes de *Jadis et Naguère*. Au moment de la publication de *Sagesse*, le recueil de sa conversion, l'auteur ne les a pas considérées comme dignes d'y figurer; et cela,

³ P. Verlaine, *Sagesse*, II-4, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, p.268. C'est le Christ qui s'adresse au pécheur. Pour les œuvres poétiques de Verlaine, nous nous référons également à l'édition de la Pléiade.

⁴ Dans les notes de l'édition Garnier Frères, 1969, p.613.

⁵ P. Verlaine, *Correspondance*, Slatkine Reprints, 1983, t. I, p.146.

⁶ L. Bloy, «Le lépreux», *Belluaires et Porchers*, *Œuvres*, Mercure de France, 1964, t. II, , p.280.

bien qu'elles se situent entre «Via dolorosa» et «Final» suivant l'ordre de *Cellulairement*. Verlaine étant très attentif à la composition de ses recueils⁷, cette place qu'elles occupent ne peut être fortuite. Appelées parfois "récits diaboliques", elles ont pour thème commun la figure d'un jeune homme dont les traits ne manquent pas de rappeler Arthur Rimbaud. Il est donc possible que l'auteur de *Cellulairement* tienne la figure de celui-ci pour une tentation, la dernière et la plus dangereuse, susceptible d'entraver son retour à la foi. Notre étude tentera donc de chercher la raison pour laquelle son jeune compagnon se transforme en une sorte de Lucifer séducteur dans son cheminement vers Dieu.

Sagesse s'est vu souvent l'objet de jugements sévères: Jean-Pierre Richard affirme qu'«après *Sagesse*, l'être verlainien ne dépouille plus sa particularité pour tâcher de se dépasser lui-même»⁸. De même, d'après Jacques Borel, «la plupart des pièces y relèvent d'un art poétique radicalement opposé à celui des poèmes antérieurs»⁹. En tout cas, ce qui est certain, c'est que *Sagesse* se situe, pour de nombreux commentateurs de Verlaine, à un tournant de l'art poétique de celui-ci. "Les sonnets au Christ" non plus ne semblent pas échapper totalement à ces acerbes critiques.

Il est certain que l'accent verlainien des *Fêtes galantes* et des *Romances sans paroles*, tant adoré par des Esseintes¹⁰ ne subsiste plus après ce recueil de conversion. Néanmoins, nous pouvons nous poser une question: l'expression imprégnée de mysticisme des sonnets au Christ s'explique-t-elle uniquement par les circonstances extraordinaires où fut provoquée la conversion de Verlaine? Si on se rapporte à la biographie comme aux sentiments du converti, ce ton mystique est-il totalement étranger à sa poésie antérieure? Est-il donc simplement contingent? N'y aurait-il pas un lien qui relie, ne serait-ce que d'une façon ambiguë, le poète des *Romances sans paroles* à celui de *Sagesse*?

⁷ É. Zimmermann, *Magie de Verlaine, Études de l'évolution poétique de Paul Verlaine*, Corti, 1967, p.269.

⁸ J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, «Faveur de Verlaine», p.184.

⁹ Dans l'*Introduction à Sagesse*, «Bibliothèque de la Pléiade», p.222.

¹⁰ J.-K. Huysmans, *A Rebours*, O. C., t. IV, p.281.

Notre étude cherchera donc en second lieu à y répondre. À cette fin, nous aborderons le Verlaine d'avant *Sagesse*, en ayant recours, comme fil d'Ariane, à l'expression de Paul Valéry: "la vie extérieure"¹¹, c'est-à-dire cette ouverture totale à la sensation, cette mystique du sentir que Valéry pose comme aussi profonde que la plus profonde intériorité, bien que d'un tout autre ordre. C'est ce dedans/ dehors qui définirait le poète d'avant *Sagesse*.

¹¹ P. Valéry, «Autour de Corot», *Pièces sur l'art, Œuvres*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, t. II, pp.1318-1319.

1 Verlaine et "le plus beau des mauvais anges"

(1) «Mon cas avec Rimbaud est très curieux...»

La rencontre de Verlaine avec Arthur Rimbaud remonte au mois de septembre 1871. De Charleville, le jeune garçon de seize ans envoie au poète des *Poèmes saturniens* et des *Fêtes galantes*, ses poèmes d'ironie amère et d'accusation violente dont «Les Effarés», «Accroupissements», «Les Douaniers», «Le Cœur volé» et «Les Assis». Appréciant profondément les œuvres de cet inconnu, Verlaine lui répond ainsi, avec ferveur, encouragé par l'accord de certains de ses amis: «Venez, chère grande âme, on vous appelle, on vous attend»¹². Le poète savait reconnaître, à juste titre, le don poétique de cet adolescent. Leurs relations ont alors commencé par l'admiration réciproque qui les unissait.

À l'époque des *Romances sans paroles*, Verlaine insiste, dans les lettres, sur son intention de dédicacer son recueil à Rimbaud¹³ et en explique à Edmond Lepelletier les raisons: en premier lieu, c'est, dit-il, "comme protestation", c'est-à-dire, afin de protester contre ceux qui considèrent leurs relations comme scandaleuses; il semble que les rapports d'amitié existant entre ces deux jeunes poètes aient débouché finalement sur l'homosexualité¹⁴. En second lieu, l'assistance de son jeune compagnon lui était indispensable dans la genèse de son recueil. En effet, leur différence d'âge et de carrière poétique n'a pas empêché Rimbaud de devenir en quelque sorte son inspirateur. Enfin c'est pour manifester ses sentiments de reconnaissance à son ami dont les soins lui étaient précieux lors de la maladie grave qu'il eut à Londres au cours du mois de janvier 1873.

Pourtant, ce n'est pas tout, Verlaine lui-même avoue dans une autre lettre à

¹² Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p.261; dans la lettre de Verlaine à Rimbaud datée de mars 1872. Pour les œuvres de Rimbaud, nous suivons l'édition de la Pléiade.

¹³ *Correspondance*, t. I, p.101. «Je tiens beaucoup à la dédicace à Rimbaud. D'abord *comme protestation*, puis parce que ces vers ont été faits lui étant là et m'ayant poussé beaucoup à les faire, surtout comme témoignage de reconnaissance pour le dévouement et l'affection qu'il m'a témoignés toujours et particulièrement quand j'ai failli mourir.»

¹⁴ A. Buisine, *Paul Verlaine Histoire d'un corps*, Taillandier, 1995, p.187.

Pourtant, ce n'est pas tout, Verlaine lui-même avoue dans une autre lettre à Lepelletier:

«Mon cas avec Rimbaud est très curieux— également et légalement. Je nous analyserai aussi dans le livre très prochain...»¹⁵.

Le livre qu'il évoque ici est un mémoire qu'il compte entreprendre pour son auto-défense et sa justification contre la médisance. Ce projet n'ayant finalement pas vu le jour, on ne possède pas, de son côté, de documents détaillés sur leur vie commune à cette époque, sauf certains poèmes des *Romances sans paroles* qui semblent y faire allusion¹⁶. Après le drame de Bruxelles, une série de poèmes intitulée "récits diaboliques" et écrite à la prison de Mons constituera un précieux témoignage.

Or leur cas que Verlaine trouve "curieux", Rimbaud semble en comprendre la vraie nature, qu'il relate, bien qu'allusivement, dans certaines pages d'*Une Saison en enfer*. Un chapitre intitulé *Délires I*, est l'histoire de "la Vierge folle", racontée par elle-même. On sait que cette expression a pour origine la parabole évangélique dans laquelle les Vierges folles sont présentées comme le symbole de la négligence spirituelle et punies par la privation du Salut¹⁷; tout en voulant être fidèles à "l'Époux divin", elles sont pourtant abandonnées par Lui, en raison de leur manque de volonté. Ce qui diffère du récit biblique dans l'histoire rimbal-dienne, c'est la présence de "l'Époux infernal", succédané contraire de l'Autre, qui désigne implicitement l'auteur lui-même.

Le problème se pose à propos de l'identité de "la Vierge folle": il est toujours possible avec Antoine Adam, de la considérer comme une autre partie de l'âme de Rimbaud¹⁸; ou encore, comme Yoshikazu Nakaji, de voir dans ce drame de

¹⁵ *Correspondance*, t. I, p.65.

¹⁶ Éléonore M. Zimmermann, «Notes sur l'architecture des *Romances sans paroles* et de *Cellulair-ement*», *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin, 1965, p.278.

¹⁷ *L'Évangile selon saint Mathieu*, XXV, 1-13.

¹⁸ Dans les notes ajoutées aux *Œuvres complètes de Rimbaud* («Bibliothèque de la Pléiade»), p.962.

deux êtres, le conflit intérieur «qui se manifeste dans le dialogue de “je” avec soi-même»¹⁹: le “je” de la narration se partageant en deux personnages, d'où la théâtralité du texte que constate le commentateur.

Nous pensons, avec Yves Bonnefoy²⁰, que *Délires I* suppose la présence d'une autre personne: évidemment Verlaine. Le texte apparaît comme un jeu d'échos où les voix rebondissent: la Vierge folle (Verlaine ou le pseudo-Verlaine, Verlaine tel que le perçoit alors Rimbaud) y parle de l'Époux infernal (c'est-à-dire de Rimbaud, tel que Verlaine le perçoit, ou plutôt tel que Rimbaud pense que Verlaine le perçoit). C'est donc à un singulier entrelacement des figures et des voix que nous fait assister ce texte. Par sa mise en œuvre, il rend les deux figures indissociables l'une de l'autre, tandis que par son contenu au contraire, il les dissocie jusqu'à les rendre incompatibles. Rimbaud prête à Verlaine un être caricaturalement “féminin” et pleurard, tout prédisposé à la repentance, au don des larmes et à la mimesis sacrificielle. Par l'image de la Vierge folle empruntée au *Nouveau Testament*²¹ Rimbaud tente de discréditer d'un même mouvement Verlaine et l'Évangile. Dans la parabole évangélique, l'époux que les Vierges folles n'ont pas su attendre est l'époux divin, le dieu d'amour. Au contraire, l'époux, le dieu véritable que le texte rimbaldien exalte *a contrario* à travers les lamentations du pseudo-Verlaine, c'est “l'époux infernal”, celui dont la révolte veut “changer la vie” et que la “vierge folle” ne peut comprendre.

Le sentiment d'amour de la Vierge folle pour son ami est, malgré le ton ironique du récit, créateur du drame: elle dit: «je lui (= à l'Époux infernal) prêtai des armes, une autre figure»²². L'auteur intègre, en quelque sorte, son propre regard dans celui de l'autre, l'imagination du premier est donc nourrie par la pensée du dernier. Ce que relate l'histoire de *Délires I*, est une expérience vécue à la fois par l'un et par l'autre: une expérience vue du double regard, basculant entre les

¹⁹ Y. Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision?* José Corti, 1987, p.126.

²⁰ Y. Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Seuil, 1961, p.94.

²¹ *Matthieu*, XXV, 1-13; *Luc*, XII, 35-38.

²² *Délires I*, p.104.

deux pôles d'idées et de sentiments.

La trace de l'homosexualité, apparente dans ce texte de Rimbaud, attestée dans certains passages comme «À côté de son cher corps endormi, que d'heures j'ai veillé...»²³, fait voir l'image de Verlaine attiré irrésistiblement par son jeune compagnon qu'il aima d'un amour passionné. Pourtant, il n'empêche qu'un abîme d'incompréhension se creuse entre les deux êtres:

«Tristement dépitée, je lui dis quelquefois, "je te comprends." Il haussait les épaules»²⁴.

Rimbaud prend ici la voix de Verlaine (caricaturé en Vierge folle) pour parler de lui-même, Rimbaud, figuré en "Époux infernal", en force incompréhensible à Verlaine. Cette méconnaissance ne concerne pas seulement le niveau sentimental de la part de la Vierge folle, séduite avant tout par le charme de l'Époux infernal en tant que rénovateur de la vie. En effet, la quête poétique de Rimbaud avait en vue une transformation radicale de l'existence tout entière; rien d'étonnant dans le cas de cet adolescent ayant subi très tôt une forte influence de Victor Hugo, pour qui le poète devait être un visionnaire, et de ce fait l'initiateur de l'humanité. Cette mission prométhéenne, Rimbaud l'exalte, on le sait, dès ses lettres du Voyant²⁵. Et ce trait de lui correspond à ce qu'il relate à travers la voix de la Vierge folle qui ne le comprend pas:

«Quelle vie! La vraie vie est absente.»

«Il a peut-être des secrets pour *changer la vie?*»

«... les lois et les mœurs auront changé — grâce à son pouvoir magique—, ...»²⁶.

Aspirant à créer, à travers le bouleversement total de l'être («par le dérèglement

²³ *Délires I*, p.104.

²⁴ *Ibid.*, p.104.

²⁵ Dans la lettre de Rimbaud à Paul Demeny datée du 15 mai 1871, p.252; «Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des animaux même...»

²⁶ *Délires I*, pp. 103, 104 et 105.

de *tous les sens*»²⁷), une autre forme à la fois d'existence et de poésie: «la vraie vie», Rimbaud est, en un sens, un des héritiers du rêve romantique de la génération précédente; tandis que cette conception salvatrice du langage poétique semble étrangère à Verlaine. L'un et l'autre rêvent une poésie novatrice; mais l'art nouveau pour Verlaine est lié à l'avènement, par le rythme, par la musique, par les jeux de l'indirect et de la suggestion, d'une nouvelle sensibilité, d'un nouveau rapport au monde. Pour Rimbaud, l'exigence, plus radicale, vise à fonder un "absolu" dans la vie et dans l'art.

Dans *Délires I*, perce le sarcasme de l'auteur envers l'autre qui lui attribue une image charismatique ou plutôt diabolique de novateur; lui-même la tourne en dérision, à la fois en raillant son ami et en feignant de se condamner, ce que montre le dernier passage du texte:

«Un jour peut-être il (=l'Époux infernal) disparaîtra merveilleusement; mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'assomption de mon petit ami!»²⁸

Tout au long du récit, la Vierge folle est décrite comme un être faible, comme une femme qui se perd dans l'admiration aveuglante envers son amant, que ce dernier constate ironiquement. Toutefois, dans la citation ci-dessus, le ton moqueur dissimule mal un autre élément à discerner: l'emploi du verbe "remonter" implique la chute précédemment produite et la possibilité de regagner "quelque paradis", même si "un ciel" peut ne désigner nullement le royaume des cieux. Il y a donc dans la figure de l'Époux infernal l'aspect d'un être céleste dépravé; d'ailleurs dans le fonctionnement du récit même, c'est une figure qui remplace l'Époux divin: «C'est un Démon, vous savez, *ce n'est pas un homme*»²⁹. L'auteur de *Délires I* s'empare du regard de l'autre et s'incarne en quelque sorte dans l'autre; ainsi devenu une sorte de Lucifer, il ne cesse d'exer-

²⁷ Lettre à Paul Demeny datée du 13 mai 1871, p.249.

²⁸ *Délires I*, p.106.

²⁹ *Ibid.*, p.103.

cer un charme ensorcelant sur la victime de cette opération littéraire.

Au sujet de «Via dolorosa», on trouve dans l'exemplaire Kessler de brèves notations ajoutées à chaque strophe par l'auteur lui-même, la première strophe, par exemple, est définie comme «Impression de Paris en décembre 1871»³⁰. Verlaine y raconte ainsi les épisodes de sa vie entre 1871 et 1873, regardés sous un jour négatif:

«La Chair et le Sang
Méconnaissent l'Acte.
"Mais j'ai fait un pacte
Qui va m'enlaçant
À la faute noire,
Je me dois à mon
Tenace démon:
Je ne veux point croire.
Je n'ai pas besoin
De rêver si loin!»³¹

«L'Acte» signifie «l'Acte de Dieu», c'est-à-dire, la Grâce que Dieu accorde à l'homme³², tandis que l'instinct charnel («la Chair et le Sang») empêche celui-ci d'en jouir. Le cri douloureux que fait entendre cette strophe pourrait déjà être celui d'un chrétien malgré l'abjuration: «je ne veux point croire», en ce sens que «je» est déjà conscient d'une voie qui va au-delà de son désir sensuel. Le poème se termine ainsi:

«Regarde au-dessus...
"Est-ce vous, Jésus?"»

Que le poète soit amené à rechercher une réponse du Christ, c'est ce que

³⁰ Dans les notes de l'édition Garnier, p.616.

³¹ *Sagesse*, III-2, p.277.

³² Dans les notes de l'édition Garnier, p.618.

suppose cette interrogation. Toutefois, dans l'ordre de *Cellulairement*, elle est immédiatement suivie par les poèmes appelés "récits diaboliques" ou "cycle Rimbaud".

Dans «Villon et Verlaine», Paul Valéry insiste sur le fait qu'une part très importante de leurs œuvres se réfère à la biographie³³. En effet, plusieurs vers des poèmes en question sont révélateurs des incidents qui auraient eu lieu au cours de la vie partagée des deux poètes et, de ce fait même, nous renvoient à certaines lignes de *Délires I*. Voici un passage d'«Amoureuse du diable»:

«... Absent souvent trois jours sur quatre,
Il rentrait ivre, assez lâche et vif pour la battre,
Et quand il voulait bien rester près d'elle un peu,
Il la martyrisait, en manière de jeu,
Par l'étalage de doctrines impossibles».

Et plus loin:

«Ainsi de suite, et sa fade ironie
N'épargnait rien de rien dans sa blague infinie»³⁴.

Comme *Délires I* représente Verlaine dans le portrait d'une femme, ce dernier se décrit, dans ce poème de "la série Rimbaud", également sous la figure féminine. Pareille à la Vierge folle, l'héroïne y demeure fortement éprise de son amant jusqu'à admirer chez l'autre une virilité presque cruelle:

«... Et pâle
De mâle joie et d'audace infernale,
Le grand damné, royal sous ses haillons,
Promène autour son œil plein de rayons,»³⁵.

³³ P. Valéry, «Villon et Verlaine», *Variété*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, t. I, p.429. É. Zimmermann, elle aussi, constate, dans son article déjà cité, la portée des éléments biographiques chez Verlaine (p.269).

³⁴ «Amoureuse du diable», *Jadis et Naguère*, pp.395 et 396.

³⁵ «Don Juan pipé», *Jadis et Naguère*, p.392.

Rappelons-nous aussi que Rimbaud avait seize ans, lorsqu'il rencontra Verlaine pour la première fois; la jeunesse du premier le séduit avant tout par son apparence physique: «La Grâce» raconte le conflit intérieur d'une femme déchirée entre son dévouement au Seigneur des chrétiens et son amour charnel envers son mari défunt, revenu sur la terre sous la figure de Satan afin de la perdre par la luxure. Elle s'adresse ainsi à la tête décapitée de son époux; la trace d'homosexualité s'y révèle clairement:

«Comte Henry, votre bouche
Se transfigure rouge aux deux arcs palpitants
De lèvres qu'auréole un duvet de vingt ans,»³⁶

En outre, le pouvoir privilégié de la jeunesse chez l'un fait entrevoir à l'autre une hallucinante perspective à la fois de l'être et de la poésie:

«Mais lui, Don Juan, n'est pas mort, et se sent
Le cœur vif comme un cœur d'adolescent,
Et dans sa tête une jeune pensée
Couve et nourrit une force amassée;»³⁷

Ainsi, la fascination d'un jeune corps s'associe, dans Rimbaud, à une puissance spirituelle due essentiellement à sa jeunesse; d'ailleurs celui-ci est beau d'une «beauté problématique»³⁸. C'est cette alliance des deux qualités physique et morale qui fait de lui un être hors de commun aux yeux de Verlaine.

Aspirant à un idéal qui puisse rivaliser avec la figure christique (comme le montre un poème des *Illuminations*: «Génie»), la recherche du poète-Voyant dépasse la dimension d'un simple anticléricalisme exacerbé, pour devenir la quête d'un salut, que le christianisme ne peut plus donner aux hommes. Verlaine le comprend, et un passage de «Don Juan pipé» décrit ce trait de Rim-

³⁶ «La Grâce», *Ibid.*, p.384.

³⁷ «Don Juan pipé», *Ibid.*, p.390.

³⁸ «Amoureuse du diable», *Ibid.*, p.395.

baud:

«... s'étant découvert meilleur que Dieu,
Il résolut de se mettre en son lieu»³⁹.

Le côté emphatique et quelque peu dramatisé de ces vers ne saurait, nous semble-t-il, écarter totalement l'hypothèse que son ami acquiert à un moment donné la figure d'un jeune dieu à ses yeux éblouis. Verlaine chante ainsi dans «Crimen Amoris»:

«Or le plus beau d'entre tous ces mauvais anges
Avait seize ans sous sa couronne de fleurs».

Et celui-ci crie plus loin:

« Oh! Je serai celui-là qui créera Dieu!»⁴⁰

Nous ne pensons pas qu'à l'époque où ils menaient une vie commune, Verlaine conçût une telle vision quasi religieuse de l'autre, encore que, comme Rimbaud s'en aperçoit et le relate dans *Délires I*, il idolâtrât en ce temps-là son jeune amant. Plus tard, dans les *Confessions*, il se souviendra ainsi de leur passé partagé:

«Il ne s'agissait en principe, non pas même d'une affection, d'une sympathie quelconque entre deux natures si différentes que celle du poète des *Assis* et la mienne, mais bien d'une admiration, d'un étonnement extrêmes en face de ce gamin de seize ans qui avait dès alors écrit des choses, a dit excellemment Fénelon, "peut-être au-dessus de la littérature"...»⁴¹.

³⁹ «Don Juan pipé», *Jadis et Naguère*, p.390.

⁴⁰ «Crimen Amoris», *Ibid.*, pp.378-379.

⁴¹ *Confessions*, p.548.

Lors des "récits diaboliques", c'est la perspective de la conversion qui modèle de façon ambiguë la figure de celui-ci, mué en un jeune dieu rivalisant avec le Christ. «L'impénitence finale» montre une pécheresse esclave de son désir charnel: elle se perd dans son amour adultère malgré le conseil de Jésus apparu devant elle:

«Elle vit Jésus-Christ avec les traits humains
Et les habits qu'il a dans les tableaux d'église»⁴².

Cette vision, elle l'oublie rapidement pour ne plus penser qu'à son amant. Cette pièce exprime-t-elle le sentiment de l'homme tourmenté encore par le souvenir des anciens jours de luxure qu'il a passés avec son compagnon? Pourquoi a-t-il recours, au seuil de sa conversion, à la figure de Rimbaud en la transformant en une sorte d'antéchrist, comme si ce détour était indispensable afin d'atteindre le moment suprême de la rencontre avec le Dieu chrétien?

Il nous semble nécessaire, pour y répondre, de jeter un coup d'œil sur la saisie rimbaldienne du Christ.

(2) Le Christ de Rimbaud

C'est en rapport avec notre étude de Verlaine que nous nous attachons au Christ ou plutôt au contre-Christ de Rimbaud, mais il importe de le souligner, nous ne considérons pas ce Christ rimbaldien (ni par la chronologie ni par le sens et la couleur) comme une variante du Christ fin-de-siècle. Telle qu'elle transparait dans le poème en prose «Génie», elle serait bien plutôt une réactivation de l'énergie romantique. Nous l'abordons essentiellement pour mieux saisir par contraste certains aspects du Christ de Verlaine. Nous avons d'autre part déjà souligné l'impossibilité de séparer Verlaine et Rimbaud pour accéder à l'un

⁴² «L'impénitence finale», *Jadis et Naguère*, pp.386-387.

ou à l'autre. Enfin, comme nous tenterons de le montrer, le souvenir du lien avec Rimbaud reste irréductiblement lié à la sensibilité de Verlaine, jusque dans ses efforts pour s'absorber dans le Christ à travers le dialogue de *Sagesse*.

Léon Bloy remarque au sujet de Lautréamont que celui-ci n'adresse jamais ses imprécations au Christ⁴³; tandis que, on le sait, dans les blasphèmes de Rimbaud, le Christ n'est pas épargné.

Son hostilité contre Dieu semble avoir pris racine très tôt, ce que suggère une pièce des *Poésies*: «Les Poètes de sept ans», où il avoue ses sentiments d'enfant:

«Il craignait les blafards dimanches de décembre,
Où, pommadé, sur un guéridon d'acajou,
Il lisait une Bible à la tranche vert-chou;
Des rêves l'opressaient chaque nuit dans l'alcôve.
Il n'aimait pas Dieu; ...»⁴⁴

L'image de Dieu demeure pour lui inséparablement liée à la Bible, aux «églises des villages»⁴⁵ et au catéchisme qu'il a suivi. Il est possible de penser que les sentiments révoltés chez l'adolescent modifient son portrait d'enfance. À propos des «Premières Communions» où Rimbaud est encore plus violent dans l'expression de sa haine de Dieu, Verlaine croit reconnaître l'influence de Michelet⁴⁶. En tout cas, l'environnement religieux de son enfance est très différent, par exemple, de celui de Nerval tel qu'il est décrit dans *Aurélia*⁴⁷.

Dans «Soleil et chair», un des poèmes qui nous est connu de l'écolier-poète,

⁴³ L. Bloy, «Le cabanon de Prométhée», *Belluaires et porchers, Œuvres*, Mercure de France, t. II, p. 193.

⁴⁴ «Les poètes de sept ans», *Poésies*, p. 44.

⁴⁵ «Les Premières Communions», *Poésies*, p. 60.

⁴⁶ P. Verlaine, «Arthur Rimbaud», *Les Poètes maudits*, p. 654; «Maintenant quel avis formuler sur les *Premières Communions*, (...) , qui nous paraît dériver d'une rencontre malheureuse avec le Michelet sénile et impie...». Ces lignes ont été écrites en 1883, donc longtemps après que sa conversion avait modifié complètement son opinion sur divers points.

⁴⁷ G. de Nerval, *Aurélia*, Garnier Frères, 1966, p. 797: «Mes premières années ont été trop imprégnées des idées issues de la Révolution, mon éducation a été trop libre, ma vie trop errante, pour que j'accepte facilement un joug qui, sur bien des points, offenserait encore ma raison».

Rimbaud oppose à l'hymne à la divinité antique (Vénus Anadyomène) son sentiment d'amertume causé par la religion chrétienne:

«... — Oh! la route est amère
Depuis que l'autre Dieu nous attelle à sa croix;»⁴⁸

Il use donc du symbolisme de la croix afin de représenter la captivité douloureuse de l'homme aliéné par la religion. Au demeurant, lorsqu'il insulte l'intercesseur chrétien, il conçoit celui-ci tel qu'il est défini par l'Église. Ses imprécations contre Dieu s'adressent alors naturellement au Christ.

Elles renferment en elles trois points essentiels: en premier lieu, après une enfance contrainte par l'environnement familial et religieux, les événements sociaux et politiques marquent le poète d'une façon définitive; en second lieu, il éteint difficilement son sentiment de colère contre la religion qui réprime les instincts naturels et les forces vitales de l'homme; enfin, en tant qu'artiste, il l'accuse d'étouffer les libres essors de l'imagination.

Dans «L'Homme juste», le Christ appelé ainsi, entretient un rapport d'oppresser et oppressé avec le sujet "je":

«Juste! plus bête et plus dégoûtant que les lices!
Je suis celui qui souffre et qui s'est révolté!»⁴⁹

En mai 1871, Rimbaud fut de passage à Paris et se trouva au milieu des troubles de la Commune; il passa par de rudes épreuves en un temps de crise où seul un changement brusque, une transformation rapide auraient pu être efficaces⁵⁰. La déception provenant de l'échec de la révolution sociale, ne la retourne-t-il pas en une fureur corrosive envers "le fils de l'homme", dont la position statique se voit violemment condamner dans «L'Homme juste» écrit vers juillet 1871 aussi-

⁴⁸ «Soleil et chair», *Poésies*, p. 8.

⁴⁹ «L'Homme juste», *Poésies*, p.54.

⁵⁰ J. Bourguignon et Ch. Houin, *Vie d'Arthur Rimbaud*, Payot, 1991, pp.75-78.

tôt après l'écroulement de la Commune :

«Le Juste restait droit sur ses hanches solides:

...

Et le Juste restait debout, dans l'épouvante
Bleuâtre des gazons après le soleil mort:»⁵¹

Tout ce qui est immobile, incapable d'agir, fait horreur au poète, ce que nous révèlent «Les Assis» et «Accroupissements»; de telle sorte que le Christ privé d'actions lui paraît inacceptable jusqu'au dégoût. L'impuissance et la passivité le caractérisent: il n'accomplit pas son rôle d'intermédiaire et, de plus, n'intervient pas au moment même où les hommes écrasés par les injustices sociales invoquent intensément un secours⁵².

En outre, l'accusation de Rimbaud se porte sur l'Homme-Dieu qui renie les instincts naturels et les forces vitales en l'homme, dont il se sent lui-même la victime:

«J'étais bien jeune, et Christ a souillé mes haleines.

...

Et mon cœur et ma chair par ta chair embrassée
Fourmillent du baiser putride de Jésus!»⁵³

À travers son psychisme profondément empreint de l'horreur de la chair, le Christ, cet «éternel voleur des énergies»⁵⁴, lui apparaît comme un être de chair; la détestation qu'il éprouve envers lui donne l'impression d'être presque physique.

⁵¹ «L'Homme juste», *Poésies*, pp. 53-54.

⁵² Remarquons pourtant qu'il y a une ambiguïté dans la figure christique chez Rimbaud; dans le poème qui commence par : «Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize», il désigne les soldats morts pour la Révolution comme «million de Christs aux yeux sombres et doux» («*Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize*», *Poésies*, p.20). D'après A. Adam, l'expression "sombres et doux" provient directement des *Mages* de Victor Hugo (notes de l'édition de la Pléiade, p. 858).

⁵³ «Les Premières Communions», *Poésies*, pp.64-65.

⁵⁴ *Ibid.*, p.65. D'ailleurs, rappelons-nous que cette pièce a été écrite également après l'échec de la Commune.

En tant que poète, il conçoit la religion comme une entrave à l'imagination: le Jésus qui «rêve en haut, jauni par le vitrail livide»⁵⁵ à l'intérieur d'une église symbolise la stagnation de la foi, rendue encore plus sensible par la pauvreté des images religieuses.

Jésus, laid et passif, qui n'en peut plus, se trouve réduit à une posture statique, à une image privée de voix; muet, il ne s'adresse plus à ses fidèles; alors que résonne seulement le cri du blasphémateur: «Je suis maudit, tu sais! je suis soûl, fou, livide,/ Ce que tu veux!»⁵⁶.

Quant à la présence du christianisme dans *Une Saison en enfer*, Danielle Bandelier la définit comme non-référentielle⁵⁷. Elle insiste sur l'inutilité de regrouper les passages qui se rapportent à la religion «pour en dégager le sens». Il est vrai que les énoncés s'y contredisent les uns les autres: à peine le sujet s'est-il laissé prendre par l'aspiration vers Dieu, qu'il renie avec un sentiment d'auto-accusation, et ce genre d'abjuration se réitère à plusieurs endroits du texte.

Tout de même, constatons qu'*Une Saison en enfer* montre le Christ à travers des images; fait également observable dans les *Proses évangéliques*, écrites à la même époque⁵⁸, où les quelques rares mots prononcés par le Sauveur n'étant qu'accessoires, la description de ses gestes et de ses mouvements sert à suggérer une image de lui par des données physiques:

«Jésus retira sa main: il eut un mouvement d'orgueil enfantin et féminin».

«Le divin maître se tenait contre une colonne: ...»⁵⁹.

⁵⁵ «Les Pauvres à l'église», *Poésies*, p.46.

⁵⁶ «L'Homme juste», *Poésies*, p.54.

⁵⁷ D. Bandelier, *Se dire et se taire*, Neuchâtel, la Baconnière, 1988, p.105: «Ses propos (du narrateur) sur la foi et le christianisme ne peuvent plus être déchiffrés comme un reflet de son opinion. La religion devient un motif récurrent, ... on est dans le domaine de la non-référence».

⁵⁸ Pour P. Brunel, les *Proses évangéliques* constituent «l'état intermédiaire d'un projet qui trouve son aboutissement (...) dans *Une Saison en enfer*». Voir son édition critique de *Une Saison*, José Corti, 1987, p.134.

⁵⁹ *Proses évangéliques*, pp. 163 et 164.

L'auteur emprunte ses histoires à l'Évangile selon saint Jean; les termes employés montrent qu'il suit fidèlement la transcription de *Le Maître de Sacy*⁶⁰. En revanche, les notations sur le mouvement corporel de Jésus consistent, dans le texte rimbaldien, à renforcer son caractère contre-évangélique⁶¹: la seconde citation nous renvoie à «L'Homme juste», où le poète flétrit, nous l'avons déjà constaté, la posture immobile du Christ symbole de son impuissance.

Quant à *Une Saison en enfer*, ce texte révèle, si ce n'est le sens de la religion, du moins l'importance de l'imagerie chrétienne chez Rimbaud. Le deuxième chapitre intitulé *Mauvais sang*, met la figure du Christ en rapport avec celle de grands seigneurs du moyen âge:

«Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ; ni dans les conseils des Seigneurs, — représentants du Christ»⁶².

Par l'évocation de ces grands seigneurs féodaux, croyants fervents de la religion, et qui rappelle l'idée de la chevalerie, le Sauveur chrétien, leur chef spirituel, semble acquérir une image pittoresque mais bien peu évangélique. Ensuite, le troisième chapitre, *Nuit de l'enfer*, décrit le Christ marchant à la surface de l'eau: une image hallucinatoire provenant de l'Évangile selon saint Jean⁶³:

«Jésus marche sur les ronces purpurines, sans les courber...
Jésus marchait sur les eaux irritées. La lanterne nous le montra debout, blanc et des tresses brunes, au flanc d'une vague d'émeraude...»⁶⁴.

Il existe d'autres endroits où le narrateur évoque par exemple, «la croix consolatrice» qui se lève sur la mer⁶⁵, et «le culte de Marie» et «l'attendrissement sur le

⁶⁰ P. Brunel, *op. cit.*, p.129.

⁶¹ *Ibid.*, pp.142-143.

⁶² *Mauvais sang*, p. 95.

⁶³ *Jean*, VI, 16-21.

⁶⁴ *Nuit de l'enfer*, p.101.

⁶⁵ *Délires II*, p.111.

crucifié» qui s'éveillent «parmi mille féeries profanes»⁶⁶. Dans tous ces passages, ne s'observe aucun recours aux paroles du Christ; les images prédominent et le sarcasme du narrateur prend appui sur les représentations imagées qui se dégradent au fil du texte.

Ce qui reste caractéristique chez l'auteur d'*Une Saison*, c'est que les images de Marie et de Jésus sont celles qu'un enfant aurait conçues: le Christ chef des seigneurs de la chevalerie, cette image, ne comporte-t-elle pas un côté quelque peu infantile? Jésus, être supraterrrestre, marchant sur la mer est susceptible de captiver l'attention d'un enfant. Dans la citation ci-dessous, D. Bandelier remarque l'emploi d'une langue familière⁶⁷, voire drolatique:

«Je ne me crois pas embarqué pour une noce avec Jésus-Christ pour beau-père»⁶⁸.

Des éléments évangéliques constitutifs de l'idée métaphorique: embarquement, noce et beau-père (pas «beau-père» évidemment, mais l'idée du père), le narrateur se sert comme si, pour affirmer son reniement métaphysique, il était incapable de faire appel à d'autres termes plus abstraits. L'imagerie chrétienne est ainsi liée au thème de l'enfance, définie implicitement dans *Une Saison en enfer*, comme une sorte de réservoir d'images d'abord fraîches et apaisantes, puis fantastiques. L'enfance se retourne contre elle-même tout en se prenant malgré tout aux charmes de ses sortilèges:

«Pitié! Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif! Ah! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, *le clair de lune quand le clocher sonnait douze* ... le diable est au clocher, à cette heure. Marie! Sainte-Vierge! ... — Horreur de ma bêtise»⁶⁹.

⁶⁶ *Mauvais sang*, p.95.

⁶⁷ D. Bandelier, *op. cit.*, p.49.

⁶⁸ *Mauvais sang*, p.99.

⁶⁹ *Nuit de l'enfer*, p.100.

Certes, par cette exclamation ultime: «Horreur de ma bêtise», l'ensemble de l'enfance perdue se voit renier avec toute aspiration envers les figures divines.

S. Bernard suppose que Rimbaud a lu la *Vie de Jésus* de Renan, publiée en 1863⁷⁰; suggestion intéressante, si on se rappelle l'interprétation présentée par Renan des miracles de Jésus⁷¹. L'auteur des *Proses évangéliques*, lui, ironise sur les faits miraculeux, comme si Jésus n'était en rien concerné par les résultats produits. Son attaque vise à ridiculiser l'incapacité du "divin maître", plutôt qu'à les réduire à des faits absurdes.

Or, *Nuit de l'enfer* contient un curieux passage, où la parole du sujet nous rappelle inmanquablement celle de Jésus en raison d'expressions telles que «la foi (qui) soulage, guide, guérit» et «le cœur merveilleux»:

«Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. Tous, venez, — même les petits enfants, — que je vous console, qu'on répande pour vous son cœur, — le cœur merveilleux! — Pauvres hommes, travailleurs! Je ne demande pas de prières; avec votre confiance seulement, je serai heureux»⁷².

Peut-on y voir, avec D. Bandelier, le drame bouffon et le tragique dérisoire⁷³? Margaret Davies signale un ton théâtral qui anime tout le récit d'*Une Saison* et remarque, dans ce passage, que «le Voyant, Jésus, Satan, ne sont que des rôles assumés par l'acteur et fondus ensemble dans son jeu de cabotin»⁷⁴.

Signalons pour notre part que «le cœur merveilleux» suggère qu'il s'agit du culte du Sacré-Cœur apparu dès le dix-septième siècle, mais propagé rapidement en France surtout après 1871. L'image de Jésus entouré d'enfants se répandit parmi les fidèles avec d'autres objets de piété⁷⁵. Comme nous l'étu-

⁷⁰ Dans son édition de *Classiques Garnier*, p.454.

⁷¹ Voir *supra*, pp. 12-16.

⁷² *Nuit de l'enfer*, p.101.

⁷³ D. Bandelier, *op. cit.*, pp.59-60.

⁷⁴ M. Davies, "*Une Saison en enfer*" d'Arthur Rimbaud, *Analyse du texte*, Minard, "Archives des lettres modernes", 1975, p.52.

⁷⁵ Voir *infra*, p.404.

dions plus loin, cette dévotion populaire, étrangère à une idée plus haute de la religion, demandait aux croyants avant tout de se repentir et d'adorer leur Dieu. Rimbaud ne s'y réfère-t-il pas avec un sarcasme qui se manifeste à travers un antagonisme ambigu maintenu tout au long du récit entre le sujet "je" et l'intercesseur chrétien? Le premier semble s'incarner dans l'image de son adversaire; et celui-ci lui prête une partie de sa propre figure. Il est évident que c'est un effet provoqué par le sujet lui-même qui se nomme «maître en fantasmagories»⁷⁶. Ici, tout n'est qu'hallucinoire, le contexte de *Nuit de l'enfer* le prouve suffisamment. Pourtant, à travers ce procédé de projection⁷⁷, la figure du Christ se trouve perturbée, détruite, du moins dans son sens chrétien.

Malgré l'affirmation de *Matin*: «je crois avoir fini la relation de mon enfer»⁷⁸, la démarche du sujet est racontée à nouveau au moyen d'une imagerie empruntée au christianisme et quelque équivoque y subsiste:

«Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers! — Noël sur la terre!»⁷⁹

D'une part, ainsi définie de nouveau, l'idée de Noël ne manque pas de perdre toute sa signification chrétienne; car "le travail nouveau" semble suggérer la fin de l'esclavage des hommes dominés par la religion et la société régie par celle-ci, ensuite "la sagesse nouvelle" s'oppose à la vieille sagesse biblique; enfin par l'expression "la fin de la superstition", le narrateur ne veut-il pas déclarer l'abolition totale des tourments spirituels de l'homme dus aux dogmes chrétiens? D'autre part la démarche de "nous" risque, au contraire, de paraître ambiguë par ce

⁷⁶ *Nuit de l'enfer*, p.101.

⁷⁷ Le sens de "projection" est ici proche de celui d' "identification centripète"; *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., 1988, p.345.

⁷⁸ *Matin*, p.115.

⁷⁹ *Ibid.*

procédé d'emprunt à l'imagerie chrétienne. Le "Noël sur la terre" est l'antithèse absolue de l'autre Noël, qui en est pourtant l'archétype par l'intuition intense d'un événement extraordinaire, d'un avenir transfiguré.

Or cet aspect conflictuel du texte rimbaldien entreverra sans doute son dépassement dans un poème des *Illuminations*: «Génie».

Que l'illuminisme social ait influencé certains traits de Génie, A. Adam l'indique, en lui donnant pour source, *La Femme* de Michelet, plus précisément les chapitres XIII et XIV⁸⁰. Il est possible que le lecteur passionné de *La Sorcière* ait été intéressé par d'autres œuvres de l'historien⁸¹. Au Génie rimbaldien qui se présente comme amour, incarnation de l'amour, Michelet a sans doute prêté l'idée première:

«Mais l'aimante Unité du monde, loin de la tuer (la = toute vie individuelle), la suscite; c'est par cela que cette Unité est l'Amour»⁸².

Et ce terme de «l'aimante Unité» est dans le chapitre suivant exprimé autrement: «*la Cause aimante*»⁸³, qui, pour l'auteur, constitue avec «*les Lois*», les deux versants inséparables de la religion. Dans la citation ci-dessous, opposée aux Lois, elle est tenue pour unificatrice du monde:

«La science pour le moment n'étant pas centralisée, comme elle le sera bientôt, beaucoup ne voient que *les Lois*, en oubliant que *la Cause aimante*, imaginant que la machine pourrait aller sans moteur»⁸⁴.

Associé à la Femme chez Michelet, l'Amour prend une figure messianique chez Rimbaud; messianique en un sens nouveau parce que, premièrement, il

⁸⁰ Dans les notes de l'édition Pléiade, p.1019.

⁸¹ «Ô sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié!» (dans le prologue d'*Une saison en enfer*, p.93).

⁸² J. Michelet, «La communion de l'amour. Offices de la nature », *La Femme, O. C.*, t. XVIII, p. 546.

⁸³ *Ibid.*, p.551.

⁸⁴ J. Michelet, «Suite — Office de la nature», *La Femme, O.C.*, t. XVIII, p.551.

oppose ainsi son Génie au Sauveur chrétien:

«Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché: car c'est fait, lui étant, et étant aimé»⁸⁵.

Le premier a la puissance, contrairement au dernier, de délivrer les hommes de tout «péché» uniquement par sa présence et son charisme; par l'abolition de l'idée du bien et du mal, il les émancipe, tout en étant parmi eux, de leur joug moral.

Deuxièmement, il y a une sorte de réciprocité entre l'amour du Génie pour les hommes et l'amour envers lui de ceux-ci que le texte désigne par le pronom personnel "nous". Rimbaud utilise le mot "affection" trois fois, "amour" deux fois et la variante du verbe "aimer" quatre fois dans un poème en prose de quarante-deux lignes, et cela en vue de mettre l'accent sur l'unité des deux amours.

«... affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...»

Cette citation ne laisse-t-elle pas voir le contraste existant entre, d'une part le sentiment des hommes pour le Génie, engendré spontanément par la joie toute humaine, et d'autre part, leur dévouement au Christ qui s'accompagne de douleurs morales?

«Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée»: Rimbaud a déjà évoqué ailleurs cet "amour à réinventer"⁸⁶, qui, dans ce poème, se traduit curieusement à travers une figure salvatrice. L'aspiration vers une sorte de surhomme, le poète la confesse à certains endroits de ses textes, comme le montre ainsi cette citation:

«Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme

⁸⁵ «Génie», *Illuminations*, p.154.

⁸⁶ *Délires I*, p.103.

toujours le bagne; ... je flairais sa fatalité dans les villes. Il avait plus de force qu'un saint... et lui, lui seul! pour témoin de sa gloire et de sa raison»⁸⁷.

Ce terme du "forçat intraitable" nous fait songer au héros des *Misérables* de Hugo («*Les Misérables* sont, dit Rimbaud, un vrai poème»⁸⁸). Ici, la figure du bagnard prenant un sens symbolique se conçoit comme un être solitaire que son destin et une force extraordinaire en lui rendent surhumain. L'idée de force, force susceptible de «changer la vie», est mise au premier plan dans sa réflexion existentielle, d'où est née la figure du Génie.

On peut également considérer cet idéal nouveau comme un lieu de la réalisation des souhaits profonds du poète:

«Il est l'affection et le présent ... lui qui a purifié les boissons et les aliments, ...».

Le Génie est ainsi conçu comme purificateur; Rimbaud lui confie ce rôle qui a été auparavant confié à la nature (dans «Le Cœur volé» et «Bateau ivre»); chez lui le dégoût de la réalité se révèle, entre autres, à travers celui des nourritures grasses («Mon triste cœur bave à la poupe/ Mon cœur plein de caporal: // Ils y lancent des jets de soupe»⁸⁹; «mangeuses de soupe», «senteurs de viande» pour désigner les assistants de la messe⁹⁰). Celui qui purifie les boissons et les aliments est apte à annihiler en lui cette répulsion de la réalité.

Si la dernière ligne de l'*Adieu* («... et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps*») suggère son désir d'un corps transformé, «Matinée d'ivresse» fait voir son exercice d'acquérir "le corps merveilleux" par les effets de la drogue:

⁸⁷ *Mauvais sang*, pp.96-97.

⁸⁸ *La deuxième lettre du Voyant*, p.253.

⁸⁹ «Le Cœur volé», *Poésies*, p.46.

⁹⁰ «Les Pauvres à l'église», *Poésies*, pp.45 et 46.

«Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois!»⁹¹

Cette expérience finit pourtant par le rendre à «l'ancienne inharmonie». Et dans «Solde», on peut lire:

«À vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance!»⁹²

Un sentiment amer de désillusion que ces citations révèlent se voit compenser dans la figure du Génie, par la réalisation du "corps merveilleux":

«Son corps! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle!»

Les *Illuminations* contiennent un autre poème que l'on peut tenir pour une autre description de l'idéal rimbaldien: appelé cette fois-ci "Une Raison", il semble s'emprendre de nouveau de la pensée de Michelet:

«Nous ne reviendrons heureux qu'en retrouvant le sentiment du grand mouvement fécond, quand, libres, et pourtant soumis à la haute Raison aimante, ouvriers de l'amour créateur, nous créerons aussi dans la Joie»⁹³.

Rimbaud, lui, décrit ainsi son idéal:

«Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-
marche.

Ta tête se détourne: le nouvel amour! Ta tête se retourne: — le nou-
vel amour!»⁹⁴

Il est à noter que cette haute Idée prend ici une figure salvatrice, même s'il ne

91 «Matinée d'ivresse», *Illuminations*, p.130.

92 «Solde», *Illuminations*, p.145.

93 Michelet, «Suite. Office de la nature», *La Femme*, p.551.

94 «À une Raison», *Illuminations*, p.130.

peut s'agir que d'une personnification.

Également appelé «Raison merveilleuse et imprévue», le Génie est essentiellement un être de l'avenir. Cependant, l'emploi majeur du verbe au présent, les phrases nominales employées en grand nombre situe l'idéal rimbaldien hors de la continuité du temps; le poète écrit: «Il nous a connus tous et nous a tous aimés». Ainsi, son existence remontant même au passé inaugure le rêve d'un dépassement du Temps: «lui qui nous aime pour sa vie infinie...». Et quelle course et quelle vitesse prodigieuses, rendues par le mouvement même du texte caractérisent le Génie; par vagues successives, le rythme suscite et draine ensemble les images et les énergies pour aboutir à une sorte d'absolu, d'avènement monosyllabique (son corps, son jour).

«Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour».

Ce dynamisme n'est-il pas à l'antipode du statisme que Rimbaud prête au Christ? La révolte de Rimbaud est totale en ce sens qu'il oppose à l'idéal chrétien le sien propre, bien que ce dernier se calque fatalement sur le premier, ne serait-ce que pour l'inverser; de telle sorte que le poète dépasse un simple anticléricalisme jusqu'à paraître aux yeux du converti qu'est Verlaine comme un être presque diabolique.

L'archétype de son idéal, le Sauveur chrétien, se voit renié de façon intégrale. Cloué à son gibet, immobile, il y demeure privé de sa mission salvatrice. Toutefois, ce Christ si faible, si laid ne rejoint-il pas, en quelque sorte, celui de la décadence? Le Christ que Rimbaud a dénoncé avec virulence anticipe curieusement le Dieu adoré de la mentalité décadente qui ne répugne pas à la laideur, ni au grotesque de cette présence divine. S'il représente une sorte de double

inversé, de contre-épreuve de l'idéal rimbaldien, le Christ de Rimbaud, par là même, n'a rien de l'image fin-de-siècle de Jésus en laquelle s'exprime la délectation de la souffrance physique et morale, voire l'esthétique ambiguë des corps torturés. Toutefois la révolte rimbaldienne nous paraît pouvoir éclairer, par contrecoup, ce qui put, dans l'inspiration et les images de *Sagesse*, rencontrer certains aspects de la tentation "décadente".

2 Verlaine avant *Sagesse*: maître de "la vie extérieure"?

(1) Une écriture de la sensation

Dans sa lettre à Mallarmé du 26 octobre 1866, Verlaine avoue à son correspondant son effort vers «l'expression» et vers «la Sensation rendue»⁹⁵. En effet la création verlainienne d'avant *Sagesse* est caractérisée par «une certaine poésie de sensation» d'après Marcel Raymond⁹⁶. Certains exégètes comme Octave Nadal, rapprochent l'art verlainien dont le point de départ réside dans la sensation de celui des impressionnistes⁹⁷.

La sensation suppose à la fois la présence du monde extérieur qui la provoque et le sujet qui l'éprouve. Elle s'accorde chez Verlaine, signale Marcel Raymond, avec le dessein de l'art moderne de faire entrer dans l'œuvre «une charge accrue de réel»⁹⁸. Son avis est partagé par Guy Michaud, lorsque ce dernier remarque que le poète montre de plus en plus son attachement au monde extérieur⁹⁹. Verlaine écrit, dans une lettre à Émile Blémont datée du 5 octobre 1872: «Mon petit volume est intitulé: *Romances sans paroles* ... l'ensemble est une série d'impressions vagues, tristes et gaies»¹⁰⁰. Ce passage semble révélateur de la portée accordée par lui au monde extérieur dont on reçoit toute impression.

En outre, comme dans la peinture impressionniste, les choses tendent à perdre, chez Verlaine, leur renvoi précis à la réalité. Chez certains impressionnistes, notamment Monet, les effets de la lumière font apparaître vain à leurs yeux ce

⁹⁵ Citée par Octave Nadal dans son article «L'impressionnisme verlainien», *Mercure de France*, mai 1952, p.61.

⁹⁶ M. Raymond, «Verlaine, les figures de la poésie», *Vérité et poésie*, Neuchâtel, la Baconnière, 1964, p.179.

⁹⁷ O. Nadal, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁸ M. Raymond, *op. cit.*, p.179.

⁹⁹ G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1947, p.120.

¹⁰⁰ *Correspondance*, t. I, p.300.

besoin de référence rigoureuse à la réalité. Il nous semble s'agir, chez le poète, de la particularité du sujet dans sa façon d'être:

«Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants»¹⁰¹.

Dans cette pièce «Soleils couchants» des *Poèmes saturniens*, le moment précédant le lever du soleil, "une aube", se fond avec celui du son coucher¹⁰². L'impression d'un temps crépusculaire domine et perturbe l'idée de l'écart temporel qui sépare les deux crépuscules du jour. Si nous examinons ce poème selon la double relation du monde par rapport à la sensation et de celle-ci par rapport au sujet, nous pouvons constater ceci: en premier lieu, du dehors contemplé, le sujet reçoit la sensation, et à travers elle, il reconstitue le monde extérieur pour le faire passer dans l'espace poétique. Dans ce schéma, le sujet est tellement dominé par la sensation («Mon cœur qui s'oublie») qu'il renonce à la maîtriser, ou plutôt il ne la maîtrise qu'en l'égarant, par l'art du langage, qui joue la perte des repères. C'est l'art savant de l'imprécis voulu, de l'indécis, de l'indirect pour suggérer le vertige ou la dissolution du moi dans la "sensation" même. Le mot "la mélancolie" semble se rapporter à l'état d'âme du sujet, envahi entièrement par l'impression transmise par les sens et reçue du dehors. Un va-et-vient se fait entre le moi et les choses, unis et abolis dans la sensation.

En outre, celle-ci maintient un lien particulier avec les choses: ce poème «Soleils couchants» nous rappelle l'idée de Jean-Pierre Richard, selon qui, dans les textes caractéristiques de Verlaine, les sensations ne renferment en

¹⁰¹ «Soleils couchants», *Poèmes saturniens*, p.69.

¹⁰² Voir I. Fonagy, «À propos de la transparence verlainienne», *Langages*, 1973, N°31, p. 97.

elles aucun renvoi précis à leur origine concrète. Il ajoute que leur charme tient justement à ce qu'elles abolissent toute référence à un monde réel¹⁰³. Encore que le monde extérieur soit la cause première dont elles émanent, elles arrivent à vivre une vie autonome, séparées de leur origine. Cette particularité chez Verlaine semble tenir, en même temps, au fait que le sujet renonce quasi volontairement au pouvoir de reconstitution du monde; de sorte que l'objet (=le monde), à travers elles, finit par envahir la conscience du sujet. C'est ce à quoi Jean-Pierre Richard fait allusion par l'expression: "la porosité" de l'être verlainien¹⁰⁴.

Référons-nous à nouveau aux propos de Guy Michaud en le citant, cette fois, intégralement: «Verlaine s'attache de plus en plus à la nature, aux paysages et au monde extérieur vus à travers l'âme»¹⁰⁵; si l'on se rapporte à la définition de "l'âme" fin de siècle ainsi présentée par l'exégète lui-même: «quelque chose d'insaisissable, des nuances, des émotions, des sensations, moins que cela encore: une atmosphère, une tonalité, une teinte proprement indicible»¹⁰⁶, ne s'accordent-ils pas parfaitement avec l'état évanescent du sujet verlainien qui se laisse inonder par le monde?

Certains poèmes des *Fêtes galantes* sont également révélateurs de cet état de fusion du sujet avec les choses. Dans ce recueil dont le thème et les images sont empruntés soit aux tableaux réels de Watteau, soit à une certaine vision que le dix-neuvième siècle attribuait à ce peintre, les éléments contribuent essentiellement à suggérer l'atmosphère quasi légendaire du début du dix-huitième siècle à la manière de Watteau:

«Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi

¹⁰³ J.-P. Richard, *op. cit.* p.166.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ G. Michaud, *op. cit.*, p.120. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.150.

Tristes sous leurs déguisements fantasques»¹⁰⁷.

Ce poème «Clair de lune» n'est pas la simple description d'une fête à la Watteau: il s'agit d'un certain état psychique du sujet comme le révèle le premier vers, et cela malgré l'adjectif pronominal de la deuxième personne "votre". Toutefois, ici, le sujet nous montre sa curieuse façon d'être: on ne sait pas si une vague tristesse émane de l'atmosphère de la fête au siècle révolu, ou si elle désigne le sentiment du sujet. Le décor auditif et visuel (le son du luth, les bergamasques, masques et déguisements) n'est pas, en soi, foncièrement triste. Ce n'est sans doute pas non plus que le sujet projette son propre sentiment sur le monde à la Watteau, puisque l'adverbe "quasi" rend la tristesse tellement indécise qu'elle s'appliquerait, en quelque sorte, mal à l'état affectif du sujet. Celui-ci se laisse imprégner par l'impression qu'il a reçue du paysage légendaire, et qu'il renonce, avec la conscience de soi en état d'affaiblissement, à son pouvoir de restituer le monde quand il fait entrer celui-ci dans l'espace poétique. Les objets introduits dans la poésie verlainienne finissent ainsi par être dépourvus de référence à une réalité précise, échappant par conséquent à leur matérialité. Cela semble donner aux meilleures œuvres de Verlaine une ambiance vaporeuse et évanescente.

Ce qui est curieux et franchement original chez lui, c'est cet état du sujet qui n'essaie nullement de se situer ni de se fixer, comme s'il acceptait d'être entraîné par les sensations. Précisons, pourtant, qu'il ne s'agit pas de l'état psychique d'un homme asservi totalement par tout ce qu'il sent. On ne saurait interpréter les sensations chez Verlaine au sens du pur sentir: Huysmans, dans *A Rebours*, cite un quatrain des «Ingénus», en affirmant: «Tout l'accent de Verlaine était dans ces admirables vers des *Fêtes galantes*»¹⁰⁸:

«Le soir tombait, un soir équivoque d'automne:
Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,

¹⁰⁷ «Clair de lune», *Fêtes galantes*, p.107.

¹⁰⁸ J.-K. Huysmans, *A Rebours*, p.281.

Dirent alors des mots si spécieux, tout bas,
Que notre âme, depuis ce temps, tremble et s'étonne»¹⁰⁹.

Des Esseintes y admire «certains au-delà troublants d'âme». La scène amoureuse qui se déroule avec des femmes coquettes et des jeunes hommes inexperts en amour est située au crépuscule du soir d'automne, au moment et à la saison préférés du poète. Le texte tout entier se teint d'une ambiance de vague rêverie suggérée par les adjectifs: "équivoque", "rêveuses" et "spécieux". Au terme "âme" du dernier vers, devenu un mot-clef à la fin de son siècle, Verlaine apporte des nuances de l'ordre de l'indicible. Le mot "âme" apporte ici à la fois un approfondissement de l'émotion, et une connivence de cette émotion avec tout ce qui reste l'extérieur, le monde des choses et de l'artifice: les "belles" et leur langage "spécieux" renvoient à tout un univers du stéréotype galant, avec ses formes de beauté et sa rhétorique amoureuse. Et pourtant ce monde, tout d'extériorité, semble-t-il, a sa profondeur: il éveille "l'âme", un au-delà de lui-même. En même temps, le mot "l'âme", qui appelle à la profondeur, n'est pas dépourvu ici d'une certaine ironie. C'est tout l'ambigu d'une profondeur de l'extériorité, d'une "âme" apparue comme par surprise dans ce qui semblerait, sinon la nier, du moins la mettre en veilleuse.

Il nous semble que Huysmans perçoit, au-delà de la scène amoureuse, un autre murmure, celui de l'âme anonyme qui «tremble et s'étonne». Ce trouble et cet étonnement sont le signe de l'état d'âme du sujet qui se laisse subsister au gré des sensations jusqu'à devenir, par ce fait même, impersonnel. La sensibilité ordinaire qui réagit aux effets de l'extérieur par leur biais suppose, a priori, l'existence du sujet en tant qu'individu; provoquées de l'extérieur, elles se voient déterminées par le psychisme de l'homme qui les reçoit. Tandis que, chez Verlaine, l'être est au moins en apparence marqué d'impersonnalité¹¹⁰.

¹⁰⁹ «Les Ingénus», *Fêtes galantes*, p.110.

¹¹⁰ J.-P. Richard, *op. cit.*, p.176. Nicolas Ruwet constate également l'indetermination du sujet à propos de «Walcourt» des *Romances sans paroles* (N. Ruwet, «Musique et vision chez Verlaine», *Langue française*, N°49, 1981, p.98).

Dépourvu de sentiment et de souvenirs personnels, l'être anonyme constitue un espace vide où la sensation seule est dominatrice, au point de faire vaciller tout l'être. Le mot de Huysmans: «certains au-delà troublants d'âme» ne s'applique-t-il pas à cette singularité de l'être chez Verlaine?

Les *Romances sans paroles* restent de divers points de vue le recueil le plus représentatif de l'art verlainien d'avant *Sagesse*. Le poète y tente, constate P. Mathieu, tous les mètres, pairs et impairs, justement à l'époque où l'alexandrin perd quelque peu de son privilège avec le déclin du Parnasse¹¹¹. Ce fait semble provenir surtout du sentiment tout verlainien que la saisie d'une sensibilité fugitive, incertaine, ne peut que disloquer les mètres reconnus, au nom de la fluidité rythmique qui suggérera un rapport nouveau de l'être et des choses, saisis dans leur dissolution. Verlaine lui-même reconnaît dans sa lettre à Lepelletier les «hérésies» de versification de son recueil¹¹². Il est certain qu'à l'époque des *Romances sans paroles*, il s'efforce de parfaire son art poétique avec le plus de hardiesse, pour rendre un état nouveau du sensible.

En ce qui concerne le procédé de création également, existent, dans sa correspondance quelques passages intéressants. Au cours de l'année 1872, celle où Verlaine commence à rédiger certains poèmes des *Romances sans paroles*, il écrit: «J'attends, et en attendant, comme Mérat, je "recueille des impressions!"»¹¹³. La lettre à Émile Blémont datée du 5 octobre 1872 que nous avons déjà citée plus haut révèle le même point de vue¹¹⁴. Ces passages de sa correspondance nous permettent d'apercevoir d'une part, l'importance des impressions dans la saisie verlainienne, d'autre part la disposition du créateur qui s'en laisse pénétrer; le monde extérieur dépose alors librement des empreintes sur le sujet qui ne fait que les recevoir dans une attitude d'apparente passivité. C'est ce à quoi nous fait penser l'emploi du terme "impressions" chez Verlaine. La

111 P. Mathieu, «Essai sur la métrique de Verlaine (II)», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1932, n°39, pp.551-552.

112 *Correspondance*, t. I, p.102.

113 *Ibid.*, p.63.

114 Voir supra, p.379.

pièce VIII des «Ariettes oubliées» est un exemple révélateur de ce point de vue:

«Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.
...
Corneille poussive
Et vous, les loups maigres,
Par ces bises aigres
Quoi donc vous arrive?»¹¹⁵

Ce poème est constitué de six strophes, dont les deux citées ci-dessus sont respectivement la première et la cinquième (la sixième est la reprise de la première). Dans «Soleils couchants» que nous avons précédemment étudié, "la mélancolie" appartenant originellement à l'élément naturel ("la mélancolie des soleils couchants") semble finir, à travers la structure syntaxique, par désigner l'état d'âme du sujet : «Mon cœur qui s'oublie». À la différence de cette pièce des *Poèmes saturniens*, le sujet n'apparaît pas ici d'une façon explicite en raison de l'absence de la première personne. Toutefois, le lecteur est naturellement amené, par l'emploi du mot "ennui" qui se rapporte à un état d'âme, à supposer la présence d'un sujet sous-jacent. Le jeu poétique se complique autour du terme "ennui", puisque d'une part, celui-ci désigne un sentiment, tout en concernant syntaxiquement "la plaine", et, que d'autre part, l'adjectif "interminable" correspond syntaxiquement à "l'ennui", mais sémantiquement à "la plaine". De sorte que par cette figure d'hypallage, l'état d'âme du sujet latent arrive à se suggérer seulement à travers l'objet.

Ensuite, dans le troisième vers de la strophe liminaire, l'adjectif "incertain" a deux sens l'un subjectif et l'autre objectif: ou bien "la neige" est "incertaine" au sens archaïque du mot (qui signifie: dont la forme, la nature n'est pas nette,

¹¹⁵ «Ariettes oubliées» VIII, *Romances sans paroles*, pp.195-196.

claire), ou encore cette incertitude est celle du poète face à "la neige"¹¹⁶. Provenant surtout de l'usage d'adjectifs volontairement inadéquats, ce genre de "méprise", fréquent chez Verlaine, semble servir, ici, à susciter l'imbrication du psychisme du sujet avec l'objet.

Tout devient alors incertain et cette incertitude, due à l'ambivalence de celui qui sent, est précisément créatrice du moment poétique de la fusion du sujet avec le monde; "Quoi donc vous arrive?", cette question est le signe que le poète tente de percer «le mystère inquiétant de l'indétermination sensible»¹¹⁷ d'après Jean-Pierre Richard, qui a ainsi recours au terme "mystère" afin de désigner cet état extraordinaire de l'être verlainien¹¹⁸. Tout ce que l'être sent devient vague et incertain, par suite du fait, semble-t-il, qu'il renonce à être soi, c'est-à-dire à maîtriser les sensations qu'il éprouve et à reconstituer le monde à travers elles.

Quant à Nicolas Ruwet, il remarque dans «Walcourt» l'indétermination du sujet¹¹⁹:

«Briques et tuiles,
O les charmants
Petits asiles
Pour les amants!

Houblons et vignes,
Feuilles et fleurs,
Tentes insignes
Des francs buveurs!

Guinguettes claires,

¹¹⁶ L'analyse de ce poème se réfère aux notes prises durant le cours de stylistique française donné à l'université Lyon II par M. Dazard (1983-1984).

¹¹⁷ J.-P. Richard, *op. cit.*, p.180.

¹¹⁸ Pour G. Michaud et O. Nadal, la subjectivité, bien qu'ambiguë, n'en disparaît pas pour autant: "l'ennui de la plaine" n'est pas, pour le premier, une simple figure poétique, mais «l'expression d'une réalité, d'une vision, comme d'une perception subjective d'un monde». "Corneille" et "loups maigres" sont, précise le second, «la projection sensible de l'ennui, du grelottement de l'âme orpheline du poète».

¹¹⁹ N. Ruwet, «Musique et vision chez Verlaine», *Langue française*, n°49, 1981, p.98.

Bières, clameurs,
Servantes chères
À tous fumeurs!

Gares prochaines,
Gais chemins grands...
Quels aubaines,
Bon juifs-errants!»¹²⁰

En effet nulle part n'apparaît dans le poème ni la première personne ni la deuxième. Il est donc impossible de savoir si "je" sous-jacent fait partie des "amants, des "francs buveurs" et des "bons juifs" et à qui attribuer l'allégresse exprimée. Si on se réfère à la biographie personnelle du poète, on pourrait prendre "les amants" et les "juifs-errants" pour lui et Rimbaud, étant donné que le poème a été écrit pendant le voyage en Belgique qu'il faisait en compagnie de son ami. Cependant la structure interne du texte laisse persister l'ambiguïté sur la façon d'être du sujet.

En outre, le retour fréquent des rimes dû à la forme courte (quatre syllabes) y donne une allure de rapidité allègre. La construction sans verbe, faite presque entièrement de syntagmes nominaux, nous fait penser à un procédé pictural de notation.

Prenons, comme autre exemple, le poème liminaire des *Romances sans paroles*, la première "Ariette":

«C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix»¹²¹.

¹²⁰ «Walcourt», *Paysages belges, Romances sans paroles*, p.197.

¹²¹ «Ariettes oubliées I», *Romances sans paroles*, p.191.

Cette strophe fait allusion, en son début, au corps alangui, sans doute après des ébats amoureux. Pourtant on ne peut savoir, par l'emploi du présentatif non analysable avec le verbe "être": "c'est", à qui attribuer cette "extase" et cette "fatigue". La sensation est ici marquée d'anonymat.

Or il résulte de la reprise de "c'est" au troisième vers que la volupté amoureuse précédemment suggérée s'identifie ensuite à un élément de nature totalement différente ("les frissons des bois"), même si le terme "frissons" évoque aussi les tremblements qu'éprouve le corps humain, et "l'étreinte", l'acte charnel, en servant à intégrer, à dissoudre l'être dans le monde extérieur. Il nous semble y avoir, dans cette strophe, une sorte de transmutation du senti, réalisée par le moyen d'un procédé syntaxique (la répétition de "c'est") et par l'emploi de mots s'appliquant à la fois à l'homme et au monde. Aussi la sensation préliminaire ("l'extase langoureuse" et "la fatigue amoureuse") glisse-t-elle vers une autre forme, en traversant une étape de fusion transitoire. Cette observation prouve que chez Verlaine s'opère une sorte de sublimation constante du senti immédiat, indissociable de sa recherche poétique.

La seconde strophe commence ainsi:

«Ô le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux».

D'où vient ce "frêle et frais murmure"? À cette indétermination de l'origine, s'ajoute celle de la désignation par le présentatif "cela": ce tour familier, qui renvoie normalement au vers précédent, au "frêle et frais murmure" introduit dans le poème un ton indéterminé et équivoque. Quelque chose ou quelqu'un fait un léger bruit, peut-être le chant lointain d'un oiseau ("cela gazouille"), ou bien le chuchotement d'une femme. Ce peut être l'un et l'autre simultanément, ou ni l'un

ni l'autre, ou encore autre chose. À travers cette imprécision, ce "murmure" finit par fusionner avec le bruit que les herbes exhalent et avec la vibration que les cailloux transmettent sous la pression de l'eau. Les objets du monde finissent par se mêler, et leurs murmures se confondent dans cette rêverie sensorielle du poète.

Cet état poétique est comparable, nous semble-t-il, à la conception même de certains tableaux impressionnistes où les choses de l'extérieur apparaissent comme si, leur distinction s'atténuant, elles se dissolvaient sous l'effet de la lumière. Huysmans compare l'art verlainien à celui de Whistler en songeant aux paysages de ce peintre :

«Artiste, extra-lucide, dégageant du réel le suprasensible, M. Whistler me fait penser avec ses paysages à plusieurs poésies d'une douceur murmurante et câline, comme confessée, comme frôlée, de M. Verlaine. (...) M. Verlaine est évidemment allé aux confins de la poésie, là où elle s'évapore complètement et où l'art du musicien commence»¹²².

L'art verlainien tend donc, comme celui du peintre, au suprasensible; il s'oriente vers les confins à la fois de son propre domaine et de la perception sensorielle.

(2) "La vie extérieure" dans la poésie verlainienne

Un passage de Paul Valéry sur Corot attire notre attention: à propos de cet artiste, Valéry insiste sur la portée extraordinaire des sensations dans un certain art pictural:

«On sent, à feuilleter ces pages étonnantes, que cet homme(=Corot) a vécu dans la vue de choses de nature comme vit un méditatif dans sa pensée (...)

Je tiens qu'il existe une sorte de mystique des sensations, c'est-à-

¹²² J.-K. Huysmans, «Whistler», *Certains*, p.65.

dire une «Vie Extérieure» d'intensité et de profondeur au moins égales à celles que nous prêtons aux ténèbres intimes et aux secrètes illuminations des ascètes, des soufis, des personnes concentrées en Dieu (...)»¹²³.

Valéry se sert de l'expression: "la vie extérieure" pour désigner l'ensemble de la créativité liée essentiellement aux sensations. D'après lui, "la vie extérieure", autrement dit "une sorte de mystique des sensations", a une telle profondeur et une telle intensité qu'elle rivalise avec la vie intérieure "des ascètes et des soufis", de tous ceux qui vivent dans la méditation mystique. La même idée d'une "vie extérieure" se trouve dans un discours consacré à Goethe où il la compare de nouveau «aux ténèbres intimes et aux secrètes découvertes des ascètes et des soufis»¹²⁴. Il est particulièrement intéressant que Valéry, en vue de définir une activité créatrice constituée de sensations, ait recours plus d'une fois à un concept transcendant à l'entendement humain: la mystique. Ce recours au terme religieux paraît déconcertant à première vue puisqu'il est question des "sensations" considérées d'habitude, comme un phénomène physiologique immédiat.

Néanmoins, ce qui rapproche la vie de l'artiste de celle du contemplateur de Dieu serait, d'après lui, une certaine analogie existant dans l'attitude de ces deux êtres vis à vis de la nature et du monde. Ébloui par la lumière naturelle, le peintre subit les sensations comme s'il recevait une révélation. Le monde, tout en restant comme tel, apparaît transfiguré à travers la perception artiste, alors, «les objets éclairés perdent leur nom»¹²⁵. Valéry dit métaphoriquement que les premiers accents du jour pour un aveugle-né sont justement ce que la révélation divine est pour un contemplatif¹²⁶. Un peintre tel que Corot ne vise pas à chercher un autre monde au-delà du nôtre, mais, finalement, par le canal de la sen-

¹²³ P. Valéry, «Autour de Corot», *Pièces sur l'art, Œuvres*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, t. II, , pp.1318-1319.

¹²⁴ P. Valéry, «Discours en l'honneur de Goethe», *Variété*, t. I, p.542.

¹²⁵ P. Valéry, «Autour de Corot», *Pièces sur l'art*, t. II, p.1319.

¹²⁶ P. Valéry, «Discours en l'honneur de Goethe», *Variété*, t. I, p.542.

sation, il parvient à créer l'éblouissement par et dans le réel lui-même.

Or, au sujet de l'impressionnisme également, Valéry énonce un avis analogue:

«L'impressionnisme introduit une vie spéculative de la vision: un impressionniste est un contemplatif dont la méditation est rétinienne: il sent son œil créer, et en relève la sensation à la hauteur d'une révélation»¹²⁷.

Selon Valéry («Au sujet de Berthe Morisot»), l'impressionnisme va, par son dessin et par ses moyens de création, à l'encontre de la poésie absolue rêvée par son maître Mallarmé. «La vie spéculative de la vision», autrement dit, «la vie vouée aux couleurs et aux formes»¹²⁸ de l'impressionniste finit par atteindre, à travers sa tentative créatrice, «une sorte de mystique»¹²⁹ des sensations.

Nous avons constaté dans les œuvres de Verlaine que les éléments du monde extérieur tendent à occuper entièrement l'espace poétique en en excluant au moins en apparence le sujet avec ses sentiments et sa mémoire¹³⁰. C'est ici une aventure poétique destinée à introduire au sein de la poésie un moment de transformation du monde et du moi à travers la sensation. En cet instant créateur, l'art verlainien ne participe-t-il pas de la "vie extérieure" érigée en une sorte de révélation par Valéry?

Certes, cette notion de "vie extérieure", celui-ci ne l'applique pas à Verlaine, qu'il oppose à Mallarmé pour n'offrir au premier qu'une admiration réticente:

«Son œuvre (de Verlaine) ne vise pas à définir un autre monde plus pur et plus incorruptible que le nôtre et comme complet en lui-même,

¹²⁷ P. Valéry, «Au sujet de Berthe Morisot», *Vues*, La Table Ronde, 1948, p.340.

¹²⁸ P. Valéry, «Berthe Morisot», *Pièces sur l'art, Œuvres*, t. II, p.1306.

¹²⁹ P. Valéry, «Au sujet de Berthe Morisot», *Vues*, p.340.

¹³⁰ Le poème «Almanach pour 1874» qu'il a envoyé à Lepelletier de la prison de Mons semble correspondre également à cette particularité du sujet verlainien:

Automne

«Les choses qui chantent dans la tête

Alors que la mémoire est absente,» («Vendanges», *Jadis et Naguère*, p.331).

mais elle admet dans sa poésie toute la variété de l'âme telle quelle»¹³¹.

Tout de même, il affirme que Verlaine continue Baudelaire dans l'ordre du sentiment et de la sensation. S'il reste à l'antipode de Mallarmé, l'art impressionniste également contraste avec la poésie mallarméenne. Et cette "variété" que Valéry lui reconnaît ne consiste-t-elle pas, en partie, en sa créativité due aux sensations?

Comme nous l'avons déjà observé dans la première "Ariette", le monde entier se transforme en un murmure confus et indistinct; le poète ne sait plus si le surrélement vient de l'extérieur, ou bien, de l'intérieur de lui-même. Égaré dans un univers de sensibilité, il est amené à confondre le bruissement lointain du dehors avec sa voix intérieure, avec le murmure sourd qui vient du tréfonds de son âme. "L'âme" est justement un mot-clef de la troisième strophe d'«Ariette I»:

«Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?»

Ce qui est remarquable chez le poète des *Romances sans paroles* est que cette "lamentation" et cette "plainte" n'appartiennent pas à l'ordre du sentiment, mais de l'existence pure et simple, où le sujet se perçoit comme lieu de fusion, de confusion et non comme principe d'identité. Nous assistons ici à un processus d'intériorisation à travers la sensation. L'apparition du terme "âme" dans l'ultime strophe du poème ne demeure pas un fait fortuit, et cela en ce sens que, teintée de nuances et d'imprécision chez Verlaine, "l'âme qui se lamente" implique le dépaysement de l'être tout entier, sa non-définition. L'être y est profondément en

¹³¹ P. Valéry, «Passage de Verlaine», *Variété*, t. I, pp.713-714.

jeu. En ce moment poétique, le monde lui est dévoilé, à travers la sensation, comme une sorte de révélation inopinée provoquant en lui la fusion du dehors et du dedans. La poésie du Verlaine d'avant *Sagesse* semble se résumer dans cette ambivalence que comporte, chez lui, "la vie extérieure".

Des *Romances sans paroles* aux poèmes de la conversion, la poétique verlainienne se modifie en profondeur. Pourtant, si la rédaction de «Final» (les sonnets au Christ) se situe encore à proximité de l'époque des *Romances sans paroles*, ce n'est pas un hasard: le drame de Bruxelles et ses conséquences désastreuses, le choc spirituel que le poète a subi devant l'image du Sacré-Cœur, ces incidents qu'il a vécus après sa rencontre avec Arthur Rimbaud en 1872, n'expliquent pas à eux seuls sa conversion.

Les murmures des *Romances* contiennent déjà le germe d'une effusion, alors moins religieuse qu'existentielle. "L'âme" y est engendrée paradoxalement, à travers "la poésie de sensation". De manière tout ambiguë, elle s'affirme néanmoins. Avec les poèmes de la conversion, elle changera d'expression et de nature.

3 Le «Cœur qui rayonne et qui saigne» — le Christ de Verlaine —

(1) *Le Catéchisme de persévérance* et la dévotion au Cœur du Christ

Le récit de la conversion dans *Mes prisons* rapporte le moment du bouleversement spirituel du poète, et avoue que cet instant a été suscité par le *Catéchisme de persévérance* de M^{gr} Gaume¹³². Complètement découragé par la rupture avec sa femme Mathilde et par le jugement en séparation de corps, Verlaine avait fait appel à l'aumônier de la prison de Mons, qui lui conseilla la lecture de ce livre d'instruction religieuse, répandu largement à cette époque dans le milieu catholique. Pourtant, en raison de son écriture médiocre et de ses preuves peu convaincantes, l'argumentation de ce prélat sur l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme ne le persuada point tout d'abord. C'est que Verlaine restait Verlaine, c'est-à-dire, selon ses propres termes "un littérateur", qui goûte «toute la cuisine du style» et a «horreur de toutes platitudes écrites»¹³³. Aussi, revenant sur son passé dans *Mes prisons*, il se plaît à souligner tout l'inattendu de son revirement intérieur. Il reprend le fil du dialogue avec Jésus, non plus dans l'ordre de l'expansion comme dans *Sagesse*, mais selon le paradoxe d'une spontanéité réflexive, d'analyse et de recul: c'est encore le Verlaine littérateur qui perce à travers elle, dans la tournure archaïque et le jeu de mots: la formule se veut incertaine, voire bégayante:

«Jésus, comme vous vous y prîtes-vous pour me prendre?»¹³⁴

Dans un indécidable mélange de malice et de conviction il désigne l'instrument de sa conversion: « (...) en dépit d'un art déplorable en fait d'écriture et d'une

¹³² *Mes prisons*, p.347. À propos de M^{gr} Gaume et de son *Catéchisme de persévérance*, voir supra, pp.158-161.

¹³³ *Mes prisons*, p.346.

¹³⁴ *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

syntaxe à peine en vie, M^{gr} Gaume fut pour moi, pourri d'orgueil, de syntaxe et de parisienne sottise, l'apôtre»¹³⁵.

Car ce n'est pas à M^{gr} Gaume qu'il se convertit, c'est au Christ — ou plutôt, comme l'a souligné Jacques Borel, le Christ se présente alors à lui comme la seule chance de retrouver une direction, une directive, dans le désarroi qui désagrège alors son être intime, sa volonté¹³⁶. Comme Mathilde au temps des fiançailles, la figure christique le dote d'un "moi" provisoirement plus ferme, plus assuré. Comme le remarque encore Jacques Borel, l'amour pur au temps des fiançailles, l'amour divin au temps de la conversion structurent l'être intime de Verlaine mais au prix d'une solidification de son art, de sa sensibilité poétique¹³⁷. La *Bonne chanson* régresse sur les expériences d'indécible des *Fêtes galantes*, *Sagesse* (mises à part les pièces antérieures à la conversion qui y sont insérées) ne s'inscrit plus dans "l'indécis", dans l'intérieur-extérieur que nous avons analysé dans les *Romances sans paroles*.

Écrit en 1893, le texte de *Mes prisons* fait voir, remarque Emmanuelle Laurent, le sentiment d'échec du poète condamné sans cesse à la retombée de la foi qu'il a si douloureusement reconquise vingt ans auparavant¹³⁸. Certes son opinion sur M^{gr} Gaume mise sous un jour négatif se voit décalée par rapport à celle qu'il énonce à l'époque du *Voyage en France par un Français* (1880)¹³⁹. En tout cas, comme il l'avoue lui-même dans *Mes prisons*, vu l'état déplorable où il se trouva à ce moment, les pages sur l'Eucharistie du *Catéchisme de persévérance* sont susceptibles d'avoir joué un rôle éminent dans sa conversion en 1874. Ce que M^{gr} Gaume a perdu dans son raisonnement, il l'a gagné alors dans l'exaltation du mystère.

Le chapitre de l'Eucharistie insiste sur la valeur du pain et du vin transformés

¹³⁵ *Mes prisons*, p.347.

¹³⁶ J. Borel, *Introduction à Sagesse*, dans l'édition de la Pléiade, pp.226-227.

¹³⁷ *Ibid.*, p.219-220, 223 et 226.

¹³⁸ E. Laurent, «*Mes prisons*: récit d'une conversion», *Spiritualité verlainienne*, Actes du colloque international de Metz (nov.1996), Klincksieck, 1997, p.42.

¹³⁹ *Voyage en France par un Français*, p.1028.

«vraiment, réellement et substantiellement»¹⁴⁰ en corps et sang du Christ. L'idée de transsubstantiation se trouve réitérée au cours de ces pages, qui, à force de répétition, visent à persuader le lecteur de la présence presque matérielle du corps et du sang du Seigneur dans la nourriture eucharistique: «Or, ce n'est pas la figure du sang de Jésus-Christ qui a été versé pour nous. Puis donc que le corps et le sang que Jésus-Christ nous donne dans l'Eucharistie sont le même corps qui a été livré et le même sang qui a été répandu pour nous, ...»¹⁴¹. La noce de Cana, la transformation de l'eau en vin y sert de meilleur exemple: ce pain n'est donc pas du pain «encore que le goût juge que c'est du pain» et ce vin n'est pas du vin «quoique au goût il semble être du vin»¹⁴²: dépourvus de preuve gustative, ce n'en est pas moins le vrai corps et le vrai sang du Christ. Conforme au dogme catholique, l'argumentation du prélat en diffère par son ton, par son besoin de se faire convaincante, pour s'en prendre au scientisme de son siècle; afin de lutter contre ce courant moderne, ne tend-t-elle pas à accentuer le côté substantiel de l'Eucharistie? Ainsi «le grand Mystère d'amour»¹⁴³ s'accomplit entre l'homme et son Dieu:

«...le Fils unique de Dieu a voulu contracter, dans l'incarnation, une alliance corporelle et spirituelle avec la nature humaine. Mais, dans ce mystère, il ne s'était uni qu'avec le corps et avec l'âme d'un seul homme. Il a donc établi le Sacrement de l'Eucharistie pour s'unir de corps et d'esprit avec tous ceux qui communient, et pour les engager, par cette double parenté, à l'aimer parfaitement»¹⁴⁴.

Ce qui a captivé le poète, c'est sans doute l'idée même de l'union intense et presque charnelle de l'homme avec Dieu. D'ailleurs, son goût pour une spiritualité semblable se voit avouer dans ses *Confessions*: aveu qui fait penser, encore

¹⁴⁰ Mgr Gaume, *Catéchisme de persévérance*, t. IV, p.108.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.105.

¹⁴² *Ibid.*, pp.106-107.

¹⁴³ *Ibid.*, p.101.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.111.

qu'il s'agisse de sa première communion, aux premiers temps de sa conversion à Mons et à l'ascendant de l'écrit de M^{gr} Gaume sur lui¹⁴⁵:

«Et ma première communion fut "bonne". Je ressentis, alors, pour la première fois, cette chose presque physique que tous les pratiquants de l'Eucharistie éprouvent, de la Présence absolument réelle, dans une sincère approche du Sacrement. On est investi. Dieu est là, dans notre chair et dans notre sang»¹⁴⁶.

Un autre phénomène important demeure également révélateur de la mentalité religieuse de son siècle: le culte du Sacré-Cœur. Une expression de *Sagesse*: «mon cœur qui rayonne et qui saigne» se rapporte à cette dévotion, comme nous pouvons le savoir d'après le passage de *Mes prisons*:

«Il y avait depuis quelques jours, pendu au mur de ma cellule, au-dessous du petit crucifix de cuivre semblable à celui dont il a été précédemment parlé, une image lithographique assez affreuse, aussi bien, du Sacré-Cœur: une longue tête chevaline de Christ, un grand buste émacié sous de larges plis de vêtement, les mains effilées montrant le cœur

Qui rayonne et qui saigne,

comme je devais l'écrire un peu plus tard dans le livre *Sagesse*.

Je ne sais quoi ou Qui me souleva soudain, me jeta hors de mon lit, sans que je pusse prendre le temps de m'habiller et me prosterna en larmes, en sanglots, aux pieds du Crucifix et de l'image surérogatoire, évocatrice de la plus étrange mais à mes yeux de la plus sublime dévotion des temps modernes de l'Église catholique»¹⁴⁷.

Remarquons-le, l'image est donnée par lui dans l'ordre de la laideur, et il insiste sur un côté de dramatisation quasi expressionniste. L'explosion intime se fait en lui sous le choc d'une image "assez affreuse" — cette force envoûtante,

¹⁴⁵ Dans les notes de l'édition de la Pléiade par Jacques Borel, p.1305.

¹⁴⁶ *Confessions*, p.473.

¹⁴⁷ *Mes prisons*, p.347.

entraînante, de la laideur est constitutive de la sensibilité post-baudelairienne. En elle triomphe l'étrange.

Il nous semble nécessaire, à propos de cette dévotion à la fois "la plus étrange et la plus sublime des temps modernes", de saisir ce qu'il y a de correspondant à la spiritualité verlainienne. Nous avons déjà constaté plus haut combien était grand l'impact que les événements des années 1870 et 1871 eurent sur la psychologie des Français de cette époque. Les catholiques ayant pris l'initiative de la construction de la basilique du Sacré-Cœur à Montmartre partageaient le même sentiment de la défaite de leur patrie, qu'ils tinrent pour le châtement divin, ce que le texte du Vœu national exprime nettement:

«Nous nous humilions devant Dieu, et, réunissant dans notre amour l'Église, notre patrie, nous reconnaissons que nous avons été coupables et justement châtiés»¹⁴⁸.

Verlaine, d'abord de sympathie communarde, évolua de plus en plus vers cette forme de mentalité, qu'exprime hyperboliquement le *Voyage en France par un Français* (1880).

L'idée de la France, entité presque organique, considérée comme une personne qui devait jouer un premier rôle dans l'Histoire, cette idée soutenue par les penseurs du dix-neuvième siècle tels que Joseph de Maistre¹⁴⁹ conduit les catholiques à penser que leur pays a commis des fautes durant son histoire, d'où résultent ses malheurs actuels. Celles-ci se sont accumulées surtout en leur siècle à la suite de la Révolution: les diverses mesures de sécularisation apparaissent à leurs yeux autant de péchés, causes de l'échec de leur patrie, que celle-ci doit elle-même expier¹⁵⁰. Retenons d'abord que l'idée de patrie demeure

¹⁴⁸ Cité dans l'ouvrage de Jacques Benoist: *Le Sacré-Cœur de Montmartre de 1870 à nos jours*, Éditions ouvrières, 1992, p.209. Pour l'analyse du culte du Sacré-Cœur, nous nous appuyons essentiellement sur ce livre.

¹⁴⁹ J. de Maistre, *Considérations sur la France*, Slatkine, 1980, p. 69: «Chaque nation, comme chaque individu, a reçu une mission qu'elle doit remplir. La France exerce sur l'Europe une véritable magistrature, qu'il seroit inutile de contester, dont elle a abusé de la manière la plus coupable».

¹⁵⁰ D'où un autre souhait du Vœu national: la délivrance du souverain pontife de sa captivité.



éminemment présente au sein du culte du Sacré-Cœur, tel que l'a développé la fin du dix-neuvième siècle.

Il va de soi que le sentiment des péchés commis introduit la nécessité d'y remédier par le moyen d'une pénitence. Ce qui est caractéristique au cas de cette dévotion est que l'accent se voit porter sur le retournement du cœur du pécheur, sur son amour envers le Sauveur, si bien que la pénitence est définie comme «un acte d'amour inverse du péché»¹⁵¹. Plus que tel ou tel acte expiatoire, le repentir et l'amour en réponse à l'amour infini du Christ sont tenus pour les plus importants, car le salut de la France que le Vœu national demande à Dieu dépend de l'amour du Christ; il sera bien l'œuvre de celui-ci: «...il y a dans le Cœur de Jésus-Christ des torrents d'amour qui jaillissent jusqu'au lieu sacré où s'allument les colères d'un Dieu outragé, pour les apaiser et les éteindre»¹⁵².

Les catholiques croient essentiel, pour faire amende honorable de leurs péchés et obtenir l'infinie miséricorde du Sacré-cœur de Jésus-Christ, de lui dédier un sanctuaire. Cette idée de dédicace au Cœur du Christ n'est évidemment pas une trouvaille fortuite des promoteurs du Vœu national: cette dévotion presque inexistante en 1789 sauf parmi les royalistes¹⁵³, prit son essor pendant les années révolutionnaires; on sait que les Vendéens portèrent l'image du Sacré-Cœur comme emblème et comme talisman pour se protéger des balles ennemies¹⁵⁴. Au lendemain de la Révolution et de l'écroulement du premier Empire, époque où la plupart des catholiques étaient monarchistes, l'idée du salut de la France avec l'espoir du retour d'un prince catholique se vit associer à la consécration de leur pays au Cœur de Jésus¹⁵⁵. Le vœu censé être prononcé par Louis XVI, le roi-martyr, vœu dont l'authenticité reste douteuse, contribua à lier le culte à l'histoire de la famille royale. Certains religieux concoururent au

¹⁵¹ J. Benoist, *op.cit.*, p.148.

¹⁵² «Discours lors de la bénédiction de la basilique», dans le *Bulletin du Vœu national*, 1891, par P. Monsabré, cité par J. Benoist, *op. cit.*, p.139.

¹⁵³ F.-P. Bowman, *op. cit.*, p.126.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.34.

¹⁵⁵ J. Benoist, *op. cit.*, p.173.

renforcement de cette croyance, telle la sœur Marie de Jésus, religieuse de la congrégation des chanoinesses régulières de Saint-Augustin, qui certifia le vœu du roi au nom du Christ à la suite des expériences mystiques qu'elle eut¹⁵⁶. Adrien Dansette signale les influences romantiques et ultramontaines sur le développement de cet ordre d'idées vers 1840¹⁵⁷; son apogée avant 1871 sera la béatification de Marie Alacoque en 1865, suivie de la publication des lettres de celle-ci à Louis XIV censées écrites en vue d'obtenir du roi la consécration de la France au Sacré-Cœur¹⁵⁸. Reconnaissons que tous ces événements prennent sens après 1870-1871, pour la redécouverte de «la vocation chrétienne de la France et des Français»¹⁵⁹ qui aboutira à l'érection d'une basilique à Montmartre, dont la loi fut votée à l'Assemblée nationale en 1873.

L'origine de ce culte répandu au dix-neuvième siècle remonte à la fin du dix-septième siècle: Jésus apparut à une visitandine Marguerite-Marie Alacoque et lui montra son cœur sanglant couronné d'épines. La *Vie de sainte Marguerite-Marie Alacoque écrite par elle-même* renferme la parole du Christ demandant à cette dernière l'inauguration d'une fête particulière pour honorer son Cœur «en lui faisant réparation d'honneur par une amende honorable»¹⁶⁰. Or, si d'un côté le culte se développait, de l'autre, la mystique de cette religieuse était tenue en suspicion par de nombreuses personnes, même par des catholiques. Hello reconnaît que la visitandine demeure un objet de moquerie pour un grand nombre de ses contemporains¹⁶¹; tout en acceptant l'authenticité du message de Jésus-Christ transmis par elle, il demeure presque gêné par «la grossièreté de la nature»¹⁶² en elle, susceptible d'en dégrader sinon le contenu, du moins le

¹⁵⁶ J. Benoist, *op. cit.*, pp.182-183.

¹⁵⁷ A. Dansette, *op. cit.*, p.341.

¹⁵⁸ J. Benoist, *op. cit.*, p.187. L'authenticité de ces lettres demeurent assez douteuse; seul importe ici le retentissement de ces éléments au dix-neuvième siècle.

¹⁵⁹ J. Benoist, *op. cit.*, p.187.

¹⁶⁰ *Vie de sainte Marguerite-Marie Alacoque écrite par elle-même*, Éditeur J. de Girord, 1945, p.119.

¹⁶¹ E. Hello, *Physionomies de saints*, p.299.

¹⁶² *Ibid.*, p.309.

ton et l'expression. Il affirme alors de façon catégorique que, comparée à sainte Thérèse d'Avila, elle constitue «un défi lancé à l'esprit humain»¹⁶³. D'un tout autre point de vue Michelet dans son *Histoire de France* commente ainsi l'événement survenu à la sœur Alacoque: «S'il y eût eu l'ombre de doctrine, de spiritualité mystique, ils (les Jésuites, directeurs des visitandines) eussent été plus prudents. Mais ce n'étaient qu'un fait, un acte matériel et charnel... Nul besoin du haut mysticisme»¹⁶⁴.

Certes, l'histoire de sa vie racontée par elle-même contient des passages qui justifieraient à la fois la gêne d'Hello et la condamnation de Michelet:

«...la nuit ensuite, si je ne me trompe, il (=le Christ) me tint bien environ deux ou trois heures la bouche collée sur la plaie de son Sacré-Cœur».

«... mais que puisque son amour m'avait dépouillée de tout, qu'il ne voulait plus que j'eusse d'autres richesses que celles de son sacré Cœur, desquelles il me fit une donation à l'heure même, me la faisant écrire de mon sang, selon qu'il la dictait, et puis je la signai sur mon cœur avec un canif, duquel j'y écrivis son sacré Nom de Jésus»¹⁶⁵.

Elle raconte plus d'une fois que, afin de surmonter son dégoût, elle nettoya du vomissement de malades avec sa langue et cela non sans certaines délices¹⁶⁶. Ce besoin de souffrir, excessif en elle lui fait avouer ainsi: «...Je me délecte si fort en parlant du bonheur de souffrir, qu'il me semble que j'en écrirais des volumes entiers, sans pouvoir contenter mon désir»¹⁶⁷.

Ces détails de la vie de Marie Alacoque n'étaient sans doute pas connus du grand public; toutefois, il est indéniable que sa spiritualité a déteint sur celle du culte propagé au dix-neuvième siècle.

¹⁶³ E. Hello, *Physionomies de saints*, p.299.

¹⁶⁴ Cité par R. Barthes, *Michelet*, p.100.

¹⁶⁵ M-M. Alacoque, *Vie...*, pp. 87 et 107.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp.86 et 88.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.111.

Remarquons que celui-ci met en jeu non seulement le sentiment national, mais aussi la conscience individuelle et un aspect charnel de l'amour en Dieu. Dans le cas de certaines femmes dont l'influence était indéniable pour l'extension du culte, leur relation au Cœur de Jésus révèle un aspect d'intimisme, même de mystique: l'épouse d'un des promoteurs du Vœu national, M^{me} Legentil, écrit: «...le cœur s'épanche dans le cœur de Jésus: on lui parle de ses peines, de ses difficultés, de ses luttes journalières (...) et lorsque cette heure d'adoration est terminée, on descend la chère colline tout réconforté, et encouragé, par Celui qui est notre force et notre consolation»¹⁶⁸. D'après ce qu'elles racontent elles-mêmes, une Adèle Garnier a reçu du Christ l'institution d'une adoration perpétuelle du Cœur eucharistique, et M^{me} Royer (1841-1924) a vu plus d'une fois apparaître devant elle «un Christ au cœur visible sur la poitrine et aux bras étendus»¹⁶⁹.

Le but de la prière à Montmartre est de découvrir la présence réelle du Christ dans l'hostie, de sentir réellement que «cette hostie, c'est quelqu'un» présent en son Corps, en son Sang et en son Cœur-organe¹⁷⁰. Affirmer intellectuellement cette présence ne suffit pas pour les adorateurs et les adoratrices, mais la "ressentir" est l'objectif de leurs pratiques¹⁷¹.

Le Sacré-Cœur comporte alors deux significations complémentaires: il représente tantôt la vie intérieure de Jésus-Christ, tantôt son cœur charnel symbole d'amour. Chez certaines personnes, la dévotion se focalisait sur le Cœur organe, et leur cas a suscité de vives critiques d'après lesquelles elle signifiait l'adoration d'une chose, certes sainte, mais se rapprochait en ce sens d'une sorte de fétichisme¹⁷². D'autre part, le côté intimiste du culte porte l'accent sur le caractère humain de l'amour du Christ, d'où la mise en relief de sa subjectivité: idée

¹⁶⁸ Cité par J. Benoist, *op. cit.*, p.538.

¹⁶⁹ J. Benoist, *op. cit.*, pp.515, 559 et 560.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.541.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp.906 et 907.

¹⁷² *Ibid.*, pp.626 et 883.

susceptible d'introduire la figure mystique de Dieu-Amant s'adressant directement à l'homme¹⁷³.

Dans *Madame Bovary*, parue en 1856, Flaubert écrit à propos du sentiment religieux de son héroïne aux années de sa vie de pensionnaire: «Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis malade, le Sacré-Cœur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sur la croix»¹⁷⁴. Ensuite, *Bouvard et Pécuchet* qu'il rédigea au cours des années soixante-dix évoque la popularité des images du Sacré-Cœur, très répandues parmi les fidèles¹⁷⁵. L'écrivain constate alors l'ascendant de l'imagerie sur la psychologie religieuse du peuple. En effet une des particularités de la dévotion montmartroise est qu'elle accorde une importance à sa diffusion en raison de la conscience nationale qu'elle comporte. Divers objets de piété étaient d'une grande utilité à cette fin; ils se vendaient bien auprès des pèlerins venus en masse sur la colline, et par correspondance.

Connues déjà au dix-huitième siècle, les images du Sacré-Cœur appelées "scapulaires" et plus tard plus justement "sauvegardes" se répandirent au siècle suivant, surtout celles qui étaient accompagnées du texte: «Arrête! Le Cœur de Jésus est là» (pl. 1). Les sauvegardes que le Père Voirin a promues vers 1889 avaient à leur centre un cœur qui ressemblait à une planche d'anatomie, avec les vaisseaux et les gouttes de sang (pl. 2)¹⁷⁶. Disparues subitement au bout de quelques années sans doute en raison de vives critiques qu'elles attiraient¹⁷⁷, elles n'en sont pas moins révélatrices du fait que le Sacré-Cœur signifie avant tout l'organe physique du Christ fait homme.

Il existe d'autres images largement diffusées après 1871¹⁷⁸: la France se voit représentée sous la figure de Marie-Madeleine se repentant et demandant misé-

¹⁷³ J. Benoist, *op. cit.*, pp.900 et 906.

¹⁷⁴ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Garnier Frères, 1971, p.37.

¹⁷⁵ G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Garnier Flammarion, 1966, pp.263 et 347.

¹⁷⁶ J. Benoist, *op. cit.*, p.630.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.961.

¹⁷⁸ En ce qui concerne l'analyse des objets de piété, voir J. Benoist, *op. cit.*, pp. 623, 620-625, 958-960.

ricorde au Seigneur (pl. 3); ailleurs, "Jésus parmi les enfants" (pl. 4) indique l'idée que la France doit aller avec confiance au Sacré-Cœur comme les enfants allaient à Jésus. D'après la statue exécutée par J.-M. Bonnassieux, membre de l'Institut (pl. 5), G. Rohault de Fleury grave une image (pl. 6) ayant servi à de multiples reproductions. Le Sacré-Cœur dit de M^{me} Royer a pour origine le Christ apparu dans la vision de celle-ci avec des instruments de la Passion à ses pieds (pl. 7); son message qu'elle transmet est ainsi: «Vous m'appelez; me voici! C'est moi, avec mon cœur brûlant d'amour pour vous, et dont les désirs de vous sauver sont encore augmentés par vos supplications. Cependant vos crimes s'opposent à l'intervention de ma miséricorde en votre ferveur. Ils enchaînent mes mains et empêchent mon cœur de répandre les trésors qu'il renferme. Aidez-moi, réunissez toutes les satisfactions dont vous êtes capables». La statue faite par Gabriel Thomas, membre de l'Institut et inspirée par la vision de M^{me} Royer (pl. 8) sert également de modèle aux objets de piété: deux cent mille médailles et un million cent mille chromos en ont été fabriqués.

Tous ces objets: images de piété, médailles, sauvegardes, bannières, cartes postales ... s'achetaient abondamment et la ferveur commerciale y contribuait. La religion, l'art, l'industrie et le commerce s'y mêlent alors sous prétexte de l'extension du culte; et l'art industriel sulpicien s'installe sur la colline avec la maison Saudinos venue de la place Saint-Sulpice.

Huysmans dont la critique sévère n'épargnait pas malgré sa foi certains aspects du catholicisme de son temps demeurait extrêmement hostile au culte du Sacré-Cœur:

«c'est lui (=le catholique) qui, avec l'aide de son clergé et le secours de sa littérature imbécile et de sa presse inepte, a fait de la religion un fétichisme de Canaque attendri, un culte ridicule, composé de statuette et de troncs, de chandelles et de chromos; c'est lui qui a matérialisé l'idéal de l'amour, en inventant une dévotion toute physique au Sacré-

Sa sensibilité artiste ne lui permet d'ailleurs pas de sympathiser avec cette exaltation de la foi populaire trop marquée à son sens par le caractère vaniteux et mercantile:

«...quand je songe au Sacré-Cœur de Paris, à cette morne et pesante bâtisse édifiée par des gens qui ont inscrit leur nom en rouge sur chaque pierre! comment Dieu s'accommode-t-il d'une église dont les murs sont des moellons de vanité, scellés par un ciment d'orgueil, des murs où l'on voit des noms de commerçants connus, affichés en bonne place, tels que des réclames! Il était si simple de construire une église moins somptueuse et moins laide et de ne pas loger ainsi Notre-Seigneur dans un monument de péchés!»¹⁸⁰

Au contraire, Verlaine approuve sans réticence l'esprit de ce culte, encore qu'il ait reconnu lui-même la médiocrité artistique de l'image du Sacré-Cœur apposée sur le mur de sa cellule à Mons. Mais cette laideur même par un paradoxe qui n'est qu'apparent, a mobilisé en lui, autour de la figure étrange, toutes les forces vagues qui cherchaient un point où se concentrer, où se fixer. D'autre part, né dans une famille bourgeoise dont le père est militaire, il avait dès son enfance, comme il l'avoue lui-même dans ses *Confessions*, le sentiment patriotique¹⁸¹; ce sera peut-être une des causes qui l'y ont fait adhérer sans contrainte. Plus tard, il chantera dans *Bonheur*.

«L'amour de la Patrie est le premier amour
Et le dernier amour après l'amour de Dieu»¹⁸².

¹⁷⁹ J.-K. Huysmans, *En route* (2), p.166.

¹⁸⁰ J.-K. Huysmans, *La cathédrale* (1), pp.347-348.

¹⁸¹ *Confessions*, p.536.

¹⁸² *Bonheur*, p.697.

En outre, ayant subi l'influence des écrits de Joseph de Maistre¹⁸³, le nouveau converti partage au moins au temps de *Sagesse* la pensée de l'ultramontanisme de son siècle, d'où son accusation contre le gallicanisme et le jansénisme au profit des Jésuites: «le *Jansénisme* triomphant de fait en 1764..., écrit-il dans *Le voyage en France par un Français* publié en 1880, sévit, dès l'expulsion des Jésuites, à la fois dans l'éducation, dans la chaire et dans le ministère ecclésiastique, à couvert *sous le nom de gallicanisme*, par une hypocrisie et par une effronterie de plus»¹⁸⁴; et ce christianisme "dégradant" provoqua, d'après lui, la Révolution de 1789, cause principale du désordre en son siècle¹⁸⁵.

L'anathème lancé sur celle-ci et le désir du retour à la tradition se voient inscrits dans la pièce XII de la première partie de *Sagesse*:

«Redevenez les Français d'autrefois,
Fils de l'Église, et digne de vos pères!

...

L'avenir flotte avec sa fleur charmante

Sur la Bastille absurde où vous teniez

La France aux fers d'un blasphème et d'un schisme,»¹⁸⁶.

Le regret de la monarchie religieuse, fille aînée de l'Église, en surimpression avec la réaction contre le modernisme républicain et scientifique, est justement le sentiment général du catholicisme de son siècle, que Verlaine partage alors. Cette mentalité catholique semble s'être cristallisée dans le culte du Sacré-Cœur.

Un poème d'*Amour* dédié à Léon Bloy: «Saint Graal» relie le salut de la France à l'amour du Christ symbolisé par son Sang versé sur la Croix:

¹⁸³ D'après Underwood, Verlaine avait dans sa bibliothèque au moins trois livres de Maistre (V.-P. Underwood, «Le cahier personnel de Verlaine», *Revue des Sciences modernes*, avril-juin 1955, pp.188 et 212.) Voir également les notes de Jacques Borel dans l'édition de la Pléiade, O.C. (en prose), p.1450.

¹⁸⁴ *Le voyage en France par un Français*, p.1000.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.1001.

¹⁸⁶ *Sagesse*, p.253.

«Le sang de Jésus-Christ ruisselle sur la France.

...

Torrent d'amour du Dieu d'amour et de douceur,

...

Source vive où s'en vient ressusciter le cœur

Même de l'assassin, même de l'adultère,

Salut de la patrie, ô sang qui désaltère!»¹⁸⁷

L'idée fondatrice du culte ne se manifeste-t-elle pas ici de façon très nette? Le poète semble avoir été séduit par l'aspect physique du Cœur organe du Christ symbolisant son amour: un texte d'*Amour* : «Un crucifix» se réfère à la statue qu'il a vue à l'église Saint-Géry à Arras:

« "Voilà l'homme!" Robuste et délicat pourtant.

C'est bien le corps qu'il faut pour avoir souffert tant,

Et c'est bien la poitrine où bat le Cœur immense:

Par les lèvres le souffle expirant dit: "Clémence!"

...

Tandis que, pour noyer le scrupule empêcheur

D'aimer et d'espérer comme la Foi l'enseigne,

Les pieds saignent, les mains saignent, le côté saigne;

On sent qu'il s'offre au Père en toute charité,

Ce vrai Christ catholique éperdu de bonté,»¹⁸⁸

Même s'il était question dans ce poème d'une statue réellement existante, on ne saurait nier que le poète ait besoin d'un Christ passionné d'amour envers les hommes, représenté par l'image sanglant de son corps sacrifié. Il chante ainsi le mois de juin dans *Liturgies intimes*:

«Mois du Saint-Sacrement et mois du Sacré-Cœur,

Mois splendide du Sang Réel, de la Chair Vraie,»¹⁸⁹.

¹⁸⁷ *Amour*, p.428.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.416.

¹⁸⁹ «Juin», *Liturgies intimes*, p.745.

Coupable de luxure, il lui fallait, pour se croire pardonné, ce «Cœur brûlant que le désir dévaste»; c'est le «désir de sauver les nôtres»¹⁹⁰ dont il s'agit dans l'intention voulue du poète. Mais c'est aussi tout l'élan équivoque du repentir. Ce parfait Amant «éperdu de bonté» dont il réclame la présence réelle, n'en a-t-il pas puisé l'image dans la figure au Sacré-Cœur?

Au-delà des circonstances historiques, le Christ de Verlaine se constitue comme intime au cœur parce qu'il donne centre à un être qui vacille. La figure christique se donne d'abord à travers l'art populaire (une médiocre lithographie) et l'étrange de la laideur. En somme, à travers cet attrait de la laideur, l'artiste se renie mais aussi se retrouve (car le "laid" devient une sorte d'excitant esthétique, il interroge, il retient); mais c'est surtout la présence du corps, du sang, qui, à travers certaines images du Christ, retient Verlaine: racheté sans doute, l'être charnel y reste présent. Dans le dialogue entre "je" et le Christ de la deuxième section de *Sagesse*, apparaît, la soif de régénération de l'adorant: mais toujours à travers des images qui laissent transparaître tout l'être antérieur de Verlaine. Être purifié ou qui se veut tel, sans doute. Ce n'est plus l'ami passionné de Rimbaud; il s'est transfiguré en amant pur, semble-t-il, et pourtant le souvenir du passé teinte d'une indéniable ambiguïté son désir de régénération, figure par l'image de l'apôtre Jean, dont la tête reposa sur la poitrine du Christ:

«Est-ce possible? Un jour, pouvoir la retrouver
Dans votre sein, sur votre cœur qui fut la nôtre,
La place où reposa la tête de l'Apôtre?»¹⁹¹

L'exaltation verlainienne de l'amour, dans ces sonnets célèbre la purification du cœur dans l'union au Christ:

«Je vois, je sens qu'il faut vous aimer: ...»¹⁹².

¹⁹⁰ «Juin», *Liturgies intimes*, p.745.

¹⁹¹ *Sagesse*, p.271.

¹⁹² *Ibid.*, p.270.

Du verbe "aimer", fondement de tout l'enseignement évangélique, Verlaine passe aussitôt au substantif "amant", transfiguré selon la spiritualité de la conversion mais qui n'en draine pas moins toutes sortes de souvenirs de l'aventure et de la sensualité verlainienne:

«mais comment

Moi, *ceci*, me ferai-je, ô Vous, Dieu, votre amant,»¹⁹³

La distance entre le moi de Verlaine et le Christ Sauveur ne pourra se réduire et s'annuler que si le Christ en quelque sorte, se modèle sur le pécheur qu'il doit sauver, et absorbe en lui avec son péché: le péché, le "vieil homme", la "sodome" verlainienne, voilà la nourriture dont le Christ a faim pour la transfigurer, dans sa propre incarnation:

«Je suis l'Adam nouveau qui mange le vieil homme
Ta Rome, ton Paris, ta Sparte et ta Sodome,
Comme un pauvre rué parmi d'horribles mets»¹⁹⁴.

(2) Le choix d'une suite de sonnets

C'est bien un dialogue d'amour que celui du "je" et du Christ dans *Sagesse*. C'est à la forme du sonnet (à l'origine liée à la célébration amoureuse) qu'il confie le dialogue mystique. Cette forme est, il est vrai, singulièrement assouplie par Verlaine.

Vu la place qu'ils occupent dans *Sagesse*, paru en 1881¹⁹⁵, les sonnets au Christ perdent un tant soit peu de la valeur privilégiée qui était la leur dans *Cel-*

¹⁹³ *Sagesse*, p.270.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Ils sont placés à la fin de la deuxième partie du recueil réparti en trois.

lulairement. Le ton mystique que l'on trouve dans cette suite de sonnets n'a pas de prolongement dans *Sagesse* et laisse place ailleurs à l'expression d'une foi modérée comme en témoignent d'autres pièces du recueil écrites à l'époque de son séjour en Angleterre, époque qui suit immédiatement sa sortie de la prison (de 1875 à 1877). Il s'agit en particulier des numéros XIII et XV de la troisième partie. Dans ces poèmes, la figure du Christ n'est plus au centre, remplacée par la Vierge Marie et par le thème de la nature paisible liée à la paix de l'âme. Citons à titre d'exemple, le début de la pièce XV de la troisième partie, rédigée à Bournemouth en 1877:

«La mer est plus belle
Que les cathédrales,
Nourrice fidèle,
Berceuse de râles,
La mer sur qui prie
La Vierge Marie!»¹⁹⁶

Au fur et à mesure que le poète s'écarte du moment fulgurant de sa conversion, l'effusion mystique en lui inséparable de la figure du Christ semble s'éclipser. Dédié à sa mère, *Sagesse* montre la spiritualité verlainienne tendant vers le côté maternel de la foi catholique, symbolisé par la figure de la Vierge. Cette aspiration semble rejoindre son désir de retourner à la religion à la fois de son enfance et de sa mère¹⁹⁷.

Existe-t-il alors en lui deux nuances de la tendance religieuse? Quelle valeur peut-on accorder à une certaine mystique verlainienne axée sur la figure du Christ? En tout cas, il nous semble que l'épanchement mystique se distingue, en lui, de l'élan de son cœur vers la croyance douce et rassurante liée à la recherches de formes, elles-mêmes rassurantes et reconnues¹⁹⁸, et cela bien que le Christ apparaisse dans «Final» comme principe de la stabilité spirituelle. Si le

¹⁹⁶ *Sagesse*, III-XV, p.285.

¹⁹⁷ J. Borel, dans son *Introduction à Sagesse* (édition Pléiade), p. 223.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 220.

poète a, dans ce poème, recours à la forme du sonnet en alexandrins, cela ne signifie pas, selon nous, qu'il a voulu simplement adopter une forme traditionnelle et rejeter résolument toutes ses tentatives de rénovation poétique. Notre étude tentera d'abord de chercher la raison pour laquelle Verlaine se sert dans «Final» de la forme du sonnet en alexandrins et, ensuite de divers procédés d'expressions par lesquels son ambition poétique semble se manifester.

Dans les *Romances sans paroles*, aucun sonnet n'apparaît. Parmi les trente-deux poèmes de *Cellulairement*, il n'y en a presque pas qui soient conformes à la tradition: «Sonnet boiteux»¹⁹⁹ est, comme l'indique le titre, un texte tout à fait irrégulier sans rime avec le mètre de treize syllabes. «Vendanges»²⁰⁰, révélateur de la poétique de Verlaine avant sa conversion, est un sonnet en vers de neuf syllabes, et s'écarte ainsi, par l'emploi du mètre impair, de la forme traditionnelle.

À l'époque de *Cellulairement*, le poète ne renonce donc pas encore à son désir d'inventer "un nouveau système" de poésie, auquel il se réfère dans sa lettre à Lepelletier²⁰¹, et qui se trouve réalisé, du moins partiellement, dans les *Romances sans paroles*. Si l'emploi fréquent du mètre de douze syllabes que l'on constate dans *Sagesse* s'explique par sa volonté de s'accorder à la tradition, son recours à une suite de sonnets en alexandrins dans «Final» nous semble d'une autre nature: Verlaine l'a choisie parmi d'autres possibilités en la croyant conforme au sujet du poème.

Max Jasinski constate que l'histoire du sonnet commence véritablement avec Pétrarque²⁰²: l'amour pur et profond que le poète italien exprime dans les sonnets de son *Canzoniere* est un tournant dans l'existence de cette forme poétique. Si, très tôt, existe le sonnet-épigramme, le sonnet destiné à l'expression de

¹⁹⁹ *Jadis et Naguère*, p.323.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.331.

²⁰¹ *Correspondance*, t. I, pp.98 et 130

²⁰² M. Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition Douai, 1903), p.23.

l'amour sincère constitue, d'après Jasinski, un tout autre genre²⁰³. Toutefois, lors de son introduction en France, cette forme d'origine italienne est encore considérée comme un épigramme, une preuve en étant que Clément Marot publie ses sonnets en les mêlant à ses épigrammes. Selon Jasinski, c'est pour cette raison que, lorsque Maurice Scève rédige *Délie* à la manière de Pétrarque, il opte pour le dizain consacré depuis longtemps aux sujets sérieux.

Mais *Olive* de du Bellay, le premier des meilleurs exemples du pétrarquisme, détermine, par rapport au genre de sonnet-épigramme, un autre genre essentiellement amoureux et grave, et formant de longues séries²⁰⁴. Ensuite, après *Les Amours* de Ronsard, le poème amoureux constitué de sonnets demeure tel que ce poète l'a conçu; tous les *Canzoniere* français, c'est-à-dire, les recueils de poèmes amoureux composés de sonnets, s'appellent désormais "Amours"²⁰⁵.

En résumé, la suite de sonnets consacrée au même sujet voit le jour en France avec des poètes tels que du Bellay et Ronsard, et ces poèmes ont pour thème majeur l'amour sérieux et solennel. Il est à noter que ces séries n'appartiennent pas à la même catégorie que les sonnets isolés, qui parviennent, eux, à envahir à peu près tout le domaine de la poésie courante. Elles demeurent, même après que Magny avec *Soupir* et du Bellay avec *Regrets* aient ouvert un nouvel horizon à leur usage, profondément marquées par le pétrarquisme et par les divers "Amours".

Pourtant le règne des "Amours" ne dure pas longtemps. Déjà au début du dix-septième siècle, ils commencent à connaître une décadence. À la suite de la réforme de Malherbe et du triomphe de l'art dramatique²⁰⁶, ils finissent, vers le milieu du dix-septième siècle, par devenir de simples recueils de sonnets adressés à plusieurs femmes. Ils tombent bientôt dans l'oubli et le sonnet lui-même n'est plus à la mode sous le règne de Louis XIV; il ne s'emploie plus couram-

²⁰³ M. Jasinski, *op. cit.*, p.58.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.56.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.69.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.81.

ment excepté en de rares occasions²⁰⁷.

Remarquons quand même un fait: avant que le sonnet n'ait vu son déclin, de nombreux poètes écrivent, en imitation des *Sonnets spirituels* de Desportes, des poèmes chrétiens sous cette forme²⁰⁸. Il existe donc, bien avant «Final» de Verlaine, des séries de sonnets religieux.

Le dix-huitième siècle, celui des philosophes de la raison, éteint la poésie, surtout après 1750, tandis que le siècle suivant la remet en valeur. Alors, par réaction contre le classicisme et l'antiquité, la poésie française remonte au moyen âge et à la Pléiade. Lorsque Sainte-Beuve tire le sonnet d'un long oubli, c'est principalement des œuvres de du Bellay et de Ronsard qu'il s'agit; ce sont ces "Amours" qu'il fait connaître à ses contemporains; encore que chez lui l'influence du sonnet anglais ne soit pas négligeable²⁰⁹.

D'ailleurs Verlaine lui-même pense que le sonnet est à l'origine une forme du pétraquisme et des "Amours", ce que nous montre, malgré son ton quelque peu parodique, son sonnet *À la louange de Laure et de Pétrarque*:

«Chose italienne où Shakespeare a passé
Mais que Ronsard fit superbement française,»²¹⁰.

Ce texte suggère, signale André Gendre, que le sujet le mieux approprié à cette forme poétique est l'amour, dans la juste mesure et la pureté des cœurs²¹¹. Ce que le dix-neuvième siècle a exhumé, ce ne sont pas des sonnets isolés consacrés par un long usage à diverses sortes d'épigrammes, ni des poèmes religieux en forme de sonnets. Pratiquement inconnus parmi les contemporains de Verlaine, les poèmes religieux composés aux XVI^e et XVII^e siècles n'étaient pas à la portée de sa connaissance²¹². Jasinski qui se montre négatif pour la qualité de

207 M. Jasinski, *op. cit.*, p.131.

208 *Ibid.*, p.90.

209 *Ibid.*, p.197.

210 «À la louange de Laure et de Pétrarque», *Jadis et Naguère*, p.320.

211 A. Gendre, *Évolution du sonnet en France*, P.U.F., 1996, p.204.

212 M. Raymond, *op. cit.*, p.183.

ceux-ci, affirme à propos des sonnets au Christ: «Là où avaient échoué lamentablement les XVI^e et XVII^e siècles, un poète réussissait du premier coup au XIX^e: en pleine victoire du naturalisme, il (=Verlaine) créait véritablement le sonnet spirituel»²¹³. Ce jugement, péremptoire et injuste pour bien des œuvres religieuses du XVI^e et du XVII^e siècles, met bien en valeur en revanche la nouveauté de la forme et de l'inspiration de *Sagesse* à travers le "sonnet spirituel".

Notons que, depuis *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, le sonnet ne forme pas de séries; ce sont des sonnets isolés comportant des sujets diversifiés. Selon David H. T. Scott, Sainte-Beuve insiste, dans son texte, sur la possibilité du sonnet, apte à couvrir toute la diversité des thèmes²¹⁴. Par la suite, son emploi se répand largement, surtout avec la publication des *Fleurs du Mal* en 1857, dont quarante-quatre pièces sur cent sont des sonnets. Leurs thèmes demeurent, on le sait, très riches et indépendants les uns des autres; ce que Baudelaire affirme lui-même dans une lettre:

«Tout va bien au sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique»²¹⁵.

Sous l'influence principale de Baudelaire et des parnassiens qui font également grand usage des sonnets isolés, Verlaine, lui aussi, se montre sensible au renouveau de ceux-ci. Mais après les *Poèmes saturniens*, comme le précise Valéry, il réagit contre l'art du Parnasse²¹⁶; réaction qui le détourne du sonnet. À l'époque des *Romances sans paroles*, il adopte une attitude peu enthousiaste non seulement pour la forme du sonnet, mais aussi pour l'alexandrin; et il est indéniable que le poète des *Romances* subsiste encore chez celui de *Cellulairement*. Vu la composition de ce recueil de la prison, où d'autres formes poéti-

²¹³ M. Jasinski, *op. cit.*, p.226.

²¹⁴ David H. T. Scott, *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-century France: Sonnets on the Sonnet*, University of Hull, 1977, p.17.

²¹⁵ Cité par M. Jasinski, *op. cit.*, p.208.

²¹⁶ P. Valéry, «Villon et Verlaine», *Variété*, p.442.

ques dominant, il est difficile de supposer que Verlaine accorde la préférence au sonnet en raison uniquement de son désir de trouver ce qui puisse le stabiliser et le rassurer²¹⁷. L'histoire de la poésie que nous venons de parcourir très rapidement ne nous fournit-elle pas un éclaircissement sur le choix que Verlaine fait en adoptant, dans «Final», une suite de sonnets? Ce genre poétique ne lui rappelle-t-il pas avant tout les poèmes des "Amours", en particulier, de Ronsard qu'il proclame «le plus grand poète français» avec Villon, Racine et Lamartine?²¹⁸

Afin de mieux saisir le choix de Verlaine, il nous semble utile de nous rapporter aux *Théorèmes*, l'ouvrage d'un poète de la fin du seizième siècle, Jean de La Ceppède: presque inconnue au dix-neuvième siècle (l'*Histoire du sonnet en France* publiée en 1903 en mentionne seulement le titre en appendices), cette œuvre a pour sujet la Passion et la Rédemption du Christ que l'auteur retrace suivant le récit biblique. Pourvue des caractères d'une épopée en tant que description du chemin de la Croix, elle se voit composée entièrement de sonnets, forme liée au lyrisme. Avant le vingtième siècle, on l'avait classée parmi les poèmes dévots écrits en sonnets par de pieuses personnes aux XVI^e et XVII^e siècles, sur la valeur de laquelle Jasinski n'hésite pas parfois bien à tort à se prononcer négativement. Toutefois, à la différence des autres sonnets chrétiens, les *Théorèmes* ne sont pas restés sans estime: au début de notre siècle, l'abbé Henri Bremond, dans son *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, tire cette œuvre de l'oubli²¹⁹.

Avant la réévaluation que cette œuvre a connue au cours du vingtième siècle, les critiques avaient trouvé inadéquate la rencontre d'un sujet centré sur le Nouveau Testament avec la forme du sonnet²²⁰. Contrairement à ces jugements,

²¹⁷ J. Borel, dans son introduction à *Sagesse*, p.219-220.

²¹⁸ G. Zayed, *La formation littéraire de Verlaine*, Nizet, 1970, p.56. G. Zayed signale que l'usage du sonnet chez Verlaine doit essentiellement à l'influence des membres de la Pléiade comme au cas des Pamassiens.

²¹⁹ Voir Yvette Quenot, *Introduction aux Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption*, Nizet, 1988, Livre I, p. 19.

²²⁰ *Ibid.*, p.31.

Yvette Quenot, l'auteur des *Lectures de La Ceppède*, aperçoit, dans le choix du sonnet, un sens révélateur: selon elle, c'est justement parce que le sonnet est un "poème stationnaire" (d'après Valéry) que La Ceppède le préfère aux autres formes: «Il (=La Ceppède) est hanté par la crainte de l'immobile, du figé, du transi; il veut partir, suivre le Christ, ... donner vie, mouvement, élan à ce qui stagne ou croupit: ... C'est pourquoi, fasciné par ce qui convertit le cloué en mobile, il tente cette conversion jusque dans son écriture»²²¹. D'après Jean Rousset, les *Théorèmes* sont un véritable accomplissement de la conversion du canzoniere profane de la Pléiade: «Le poète reste un amoureux, avec toutes les véhémences, les extases et les douleurs de l'amant, il garde les yeux constamment fixés sur une figure à la fois humaine et céleste, mais il substitue à la femme divinisée le Christ en passion»²²².

Ainsi chez La Ceppède, l'acte poétique de transcrire le texte sacré dans la forme du sonnet a un rapport avec le sentiment qu'il éprouve envers le Christ. En un sens, la conception d' "une série de sonnets adressée à l'unique objet de son amour" s'adopte merveilleusement à la transcription de l'Évangile destiné à raconter la vie d'un seul Homme. Ce qui lie l'auteur à l'objet de son poème est l'amour, religieux certes, mais auquel ne manque pas une affinité avec le sentiment d'amour profane. La pièce LXVII du second livre présente le Christ dans le prétoire:

«O Royauté tragique! ô vestement infame!
O poignant Diademe! ô Sceptre rigoureux!
O belle & chere teste! ô l'amour de mon ame!
O mon Christ seul fidele, et parfait amoureux»²²³.

L'union étroite entre le Christ et le poète pécheur se réalise dans le trame du recueil, précise Jean Rousset, grâce à la forme du sonnet, ce qui fait l'originalité

²²¹ Y. Quenot, *Les lectures de La Ceppède*, Droz, 1986, pp.220-221.

²²² J. Rousset, *Préface aux Théorèmes sur le sacré mystère de nostre rédemption*, Droz, 1966, (3^e page de la préface).

²²³ J. de La Ceppède, *op. cit.*, t. II, p.401.

des *Théorèmes* à la différence des “sonnets spirituels” composés par des poètes de la même époque en imitation de Desportes²²⁴.

Quant à Verlaine, un état de conscience comparable à celui de l'auteur des *Théorèmes* ne l'amène-t-il pas à exprimer son sentiment envers le Christ dans une forme lyrique réservée avant tout à l'expression de l'amour? Une passion presque charnelle, comme les commentateurs de la poésie verlainienne la remarquent dans les sonnets au Christ²²⁵. Ici l'ardeur du sentiment ne se dévoile pas pourtant dans les réponses réticentes du sujet, elle se manifeste à travers l'appel acharné du Christ. La passion que le poète éprouve envers le sauveur chrétien se voit transférer sur l'amour éperdu de celui-ci envers le pécheur.

Cette projection du sentiment amoureux du sujet dans l'objet aimé est rendue possible, au moyen de la forme dialoguée. Cette constatation nous paraît importante pour la raison que ce transfert de l'affection passionnelle est justement créateur du mode mystique de l'œuvre verlainienne. Ici, dès la première pièce, l'appel lancé par le Seigneur envers le sujet suppose un état extraordinaire de la Grâce. Ensuite, le schéma du dialogue fait que l'hésitation du pécheur rend l'appel du Christ plus intense.

Destiné à une sorte d'instruction religieuse, le dialogue semble acquérir un sens spécifique que de simples argumentations n'atteindraient pas. La persuasion est celle de l'intensité, de la voix qui parle au cœur, comme on le perçoit déjà au Moyen Âge en bien des passages de *l'Imitation de Jésus-Christ*, où alternent la voix du disciple et celle de son Dieu. À ce propos, notre réflexion peut aussi s'approfondir à la lumière du manuel spirituel de Jean-Jacques Olier: *Catéchisme chrétien pour la vie intérieure*. Représentant de l'école française de la spiritualité au dix-septième siècle, ce prélat est connu surtout comme fondateur du séminaire Saint-Sulpice. Il a ouvert des séminaires également ailleurs en un temps où l'Église souffrait de la qualité problématique de ses prêtres. Pour

²²⁴ J. Rousset, *Préface aux Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption*, Droz, 1966, (1^{ère} page de la préface).

²²⁵ E. Zimmermann, *op. cit.*, p.155. J. Borel, dans son *Introduction à Sagesse*, p.232.

le renouvellement spirituel de sa paroisse Saint Sulpice, il y organisa la prière liturgique, l'enseignement du catéchisme et l'exercice de la charité envers autrui. Le *Catéchisme chrétien pour la vie intérieure* (1656) a pour objectif de donner aux croyants cultivés de son époque une instruction sur ce qu'il appelait la "vie intérieure"²²⁶.

Ce manuel est présenté sous forme de "demandes" et "réponses", suivant la méthode didactique en voie de se généraliser à cette époque²²⁷. Ce qui est remarquable dans le livre d'Olier, c'est que chaque "demande", c'est-à-dire chaque question posée ne sert pas simplement à préparer à la réponse qui suit; c'est un véritable dialogue qui se déroule entre deux personnes, un fidèle et son directeur spirituel, la réponse de l'un suscitant à nouveau une autre interrogation de l'autre; il peut même arriver au disciple de manifester de l'étonnement et de l'émotion, provoqués par les propos de son interlocuteur. Voici un passage du *Catéchisme chrétien pour la vie intérieure*:

«D: — Je ne saurais exprimer les sentiments d'estime et de respect que Dieu me donne pour le très saint Sacrement de l'autel. Que c'est un grand trésor que de porter en soi Notre Seigneur Jésus-Christ, rempli de la divinité de son Père et de tous les trésors de sa sagesse et de sa science divine!

R: — Je veux encore vous apprendre un beau secret pour augmenter votre amour envers Dieu: c'est qu'il nous a donné son Fils pour habiter en nous, non seulement dans le temps que nous communions à son corps et à son sang, mais encore dans tous les moments de notre vie.

D: — Que dites vous là? Notre Seigneur habite-t-il en nous autrement que par la très sainte communion?»²²⁸

En premier lieu, le dialogue en tant que disposition du manuel spirituel fonctionne de telle sorte que celui qui cherche la voie vers Dieu puisse avoir la réponse s'adressant directement à sa question. Son interlocuteur parle à lui

²²⁶ R. Deville, *L'école française de spiritualité*, Desclée, 1987, pp.63-79.

²²⁷ J.-J. Olier, *La sainteté chrétienne*, Le Cerf, 1992, p.44.

²²⁸ J.-J. Olier, *op. cit.*, p.51.

seul. C'est un manuel écrit, mais qui se présente comme composé des propos échangés oralement entre deux êtres. Le lecteur croyant, s'identifiant naturellement à l'interrogateur, pourrait avoir le sentiment d'être en face de quelqu'un qui lui réplique. Il lit la réponse comme s'il la recevait à travers la voix de celui-ci, adressée exclusivement à lui.

En second lieu, la réponse n'est pas toujours faite de façon à ne plus susciter chez l'autre une nouvelle question sur le même thème. Au contraire, comme nous l'avons constaté dans la citation ci-dessus, l'interrogateur conçoit un autre doute et continue à consulter son directeur. Si bien que la réponse demeure destinée à la fois à résoudre le doute et à provoquer un autre état d'incertitude plus approfondi. De cette manière, l'initié, dans l'œuvre d'Olier, se trouve engagé au plus profond de "la vie intérieure".

Le texte de Verlaine semble impliquer des effets lointainement analogues à ceux qui caractérisent celui du prélat du dix-septième siècle. Le premier sonnet commence par l'expression: «Mon Dieu m'a dit», suivie de la parole du Christ. C'est d'abord le Seigneur qui amorce le dialogue, s'adressant au sujet-pécheur. Son message est transmis à ce dernier à travers sa voix, porteuse du salut. Nous avons sous les yeux de la langue parlée et transcrite. Et Jésus prononce, dès le premier sonnet, son commandement suprême: aimer Dieu. L'abondance des termes désignant les parties de son corps: flanc, cœur, pieds, bras, mains, y donne l'impression que la voix du Christ jaillit, à travers tout son corps mis en Croix. Cette présence du corps souffrant est un appel à tous les sens du croyant pour se pénétrer de l'image même du Crucifié, et pour s'unir ainsi, visuellement, charnellement, à sa Passion. Cette participation quasi physique est à la base même des *Exercices spirituels* de saint Ignace. Le croyant est appelé en quelque sorte à devenir l'image qu'il regarde, à ne faire qu'un avec le Christ, dont l'image devient présence réelle.

Le sonnet II est la parole du sujet: celui-ci avoue sa souffrance de ne pas pouvoir oser aimer son Interlocuteur, tant il se sent indigne, trop souillé de ses

péchés. La forme dialoguée fait que le Christ prête l'oreille aux propos douloureux du sujet et y réplique afin de le persuader d'obéir à son ordre sacré. C'est à lui seul que la voix du Seigneur est réservée. Le pécheur est entraîné très loin dans son cheminement spirituel, par ce privilège hallucinant que permet la forme dialoguée. Celle-ci apparaît donc comme une disposition très profonde, indispensable pour la réalisation de l'union ultime entre le pécheur et son Dieu.

Un dialogue constitué en sonnets, voilà donc le choix formel que Verlaine a effectué. Toutefois, l'expression du débordant amour du Christ, rendu plus intense par les réticences de son interlocuteur, Verlaine a-t-il pu la concilier avec les règles strictes du sonnet? Nous allons tenter d'y répondre en étudiant la versification de «Final»²²⁹.

À propos de l'alternance des rimes, «Final» ne révèle pas de nouveauté notable. Pour les quatrains, ils sont tous conformes à la règle traditionnelle; à savoir les rimes se succèdent dans l'ordre: ABBA ABBA. Alors que dans les six derniers vers, il existe trois combinaisons différentes de la tradition: par rapport à celle-ci: CCD EED; CCD EDE, les pièces I et II montrent l'alternance CDD CEE, IV, CCD DEE et X, CDC DEE. Ces trois sortes de schéma "rimique" qui se terminent avec les rimes plates (EE), on n'en trouve que de rares exemples avant le dix-neuvième siècle, tandis que celui-ci en fait grand usage, Baudelaire en tête, excepté le cas de la pièce IV (CCD DEE) qui est une transgression de l'ordre habituel²³⁰. La pièce V présente CDD CCD et VII, CCD CDD. Ces structures binaires des tercets, essayées tout au long du seizième siècle malgré le nombre restreint de leurs exemples, la poésie moderne s'en sert fréquemment. Les formes employées par Verlaine dans «Final»: CDD CCD et CCD CDD sont donc assez courantes à son époque²³¹.

²²⁹ Avant de procéder à notre examen, précisons la structure de ce long poème: il est constitué de dix sonnets et départagé en neuf sections dont les I, II, III, IV, V et VI contiennent, chacune, un sonnet, tandis que la section VII est composée de trois sonnets et que le sonnet de la huitième laisse l'hémistiche de son dernier vers à la section finale.

²³⁰ A. Gendre, *op. cit.*, p.215.

²³¹ A. Kano, *Réflexion sur le sonnet moderne en France*, Presses universitaires Chuo, 1991, pp.20-25.

Pour la variété et la richesse de la rime, Verlaine demeure en général fidèle aux lois métriques, cela afin de compenser de nombreuses infractions commises soit à la règle de l'hémistiche soit à l'interdiction de l'enjambement²³². Sur ce point, précise P. Mathieu, Verlaine atteint l'alexandrin dans sa structure organique; d'après lui, *Sagesse* est en ce sens «une œuvre rythmiquement capitale» exprimant la dernière étape de la rénovation prosodique de l'auteur²³³.

Suivant la tradition de la poésie française, l'alexandrin est constitué de deux hémistiches, chacun ayant six syllabes. Même au cas des trimètres romantiques, dans la mesure où un vers ne peut exister séparément des autres, et qu'il se trouve encadré des vers de la mesure binaire, il doit naturellement être saisi dans l'ensemble dont il fait partie. La mesure ternaire s'emploie en général en vue de produire un effet semblable à celui de la modulation musicale. Le rejet ou le contre-rejet (nous utilisons ces termes au sens défini par Henri Morier dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*: ils concernent seulement la césure; tandis que l'enjambement concerne la fin du vers) provoque un effet, car il est conçu comme un écart par rapport à la règle de coupe à la césure²³⁴.

À ce propos, les sonnets au Christ contiennent des cas intéressants: soit la coupe médiane partage en deux une unité d'expression, soit elle vient couper le vers juste après le proclitique, article défini ou adjectif possessif; soit encore elle sépare un mot au milieu; observation qui nous amène à penser que l'unité sémantique et l'unité métrique y coïncident mal. On pourrait interpréter ce fait, comme le dit P. Mathieu en citant justement les vers des sonnets au Christ, qu'«avec Verlaine, le sens tend à l'emporter sur le mètre»²³⁵. Frédéric Deloffre déclare que Verlaine renonce au principe de l'hémistiche à l'époque de *Sagesse*²³⁶. Claude Cuénot, l'auteur du *Style de Paul Verlaine*, signale que le poète abandonne totalement, vers la fin de la série des sonnets au Christ, la

²³² P. Mathieu, *op. cit.*, pp. 545-549.

²³³ *Ibid.*, p.541.

²³⁴ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., 1989, l'article: Césure.

²³⁵ P. Mathieu, *op. cit.*, p.549.

²³⁶ F. Deloffre, *Le vers français*, SEDES, 1973, p.135.

règle de la césure²³⁷. Tandis que, pour Benoit de Cornulier, le trimètre n'évacue pas d'une façon complète la coupe médiane qui définit en totalité la structure de l'alexandrin et il pose l'hypothèse que «l'existence du ternaire ou de semi-ternaire apparaît comme suspendue à celle du binaire par une relation d'isométrie»²³⁸. Pourtant, si, dans le vers apparaissant à première vue ternaire, on tenait compte de la règle du point césurriel, on serait amené à accentuer le mot essentiellement atone (proclitique, pronom etc.); cela bouleverserait inévitablement la structure au point de vue de la déclamation. Malgré cette constatation, Henri Morier, lui, pense que l'alexandrin suppose préalablement une coupure au milieu et que Verlaine met à profit ce principe. Ce critique trouve, dans un vers des sonnets au Christ, un exemple typique de la césure favorisée par l'auteur et il l'intitule "césure verlainienne":

◇ ◇ ◇ ◇
 «J'ai l'extase et j'ai la // terreur d'être choisi.»

Le point césurriel vient après l'article "la". Cela entraîne d'une part l'accentuation de l'article défini "la" qui est un mot atone; et d'autre part, le phénomène du renforcement au début du mot qui suit, c'est-à-dire, dans le vers ci-dessus, la consonne "t" doit être prononcée avec intensité. D'après Morier, cela sert à faire ressortir phonétiquement le sens du mot "terreur" (en réalité c'est un type de rejet); et il nomme ce genre de césure "césure consonantique"²³⁹. Suivant cette théorie, le onzième vers du VII «3» participe du même type: «La musique de mes// louanges à jamais».

«Lamentable ami qui // me cherches où je suis.» (I-14)

«La discordance "qui — me cherches" rend par un effet de boiterie, constate

²³⁷ C. Cuénot, *Le style de Paul Verlaine*, C.D.U. et SEDES réunis, 1963, p.355.

²³⁸ B. de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982, pp. 202-206, 208-209.

²³⁹ H. Morier, *op. cit.*, pp.189-192.

Benoit de Cornulier, la recherche pénible de Verlaine»²⁴⁰. Ici, étant donné la place que le mot proclitique "me" occupe, la consonne "m" se trouve soulignée selon Morier: un fait à noter: l'accentuation concerne ici la première personne. Relevons quelques autres vers où la coupe médiane sert également à la souligner d'une certaine manière:

«Et que je sens fluer // à moi le firmament,
Et je vous dis: de vous // à moi quelle est la route?» (VI - 7,8)
«...et cette fièvre
Qui t'agite, c'est moi // toujours! Il faut oser» (III - 3, 4)
«Père, Fils, Esprit? Moi, // ce pécheur-ci, ce lâche,» (IV - 9)
«Je t'eusse un jour à moi, // frémissant et dompté.» (V - 11)

Dans le premier exemple composé de deux vers de suite, la coupure entre: "de vous (=le Christ)" et "à moi" n'illustre-t-elle pas implicitement le sentiment du pécheur conscient de l'abîme profond qui se creuse entre lui et son Dieu? Évidemment la scansion ternaire s'accorde ici parfaitement avec la structure syntaxique. La mesure binaire s'applique tout à fait aux trois derniers exemples. Dans ces citations ci-dessus, nous remarquons l'accumulation considérable de la première personne et celle de la sonorité "m", phénomène qui est dans un rapport profond avec le thème du texte²⁴¹: la consonne "m", dans les adjectifs possessifs: "mon" "ma" "mes" accentue en particulier l'acte de possession par le Christ. La même consonne est également existante dans le verbe "aimer" et les substantifs "amour" et "amant", des mots inhérents au thème du poème. Elle est, ici, liée à l'idée de la possession, de l'identité et de l'amour. Comme c'est un dialogue, la première personne désigne soit le Christ soit le sujet. La circularité ou le partage du son "m" traduit à la fois la séparation du pécheur d'avec son Dieu et le désir intense du premier de se faire posséder par le second. Ce son "m" né de la rencontre des deux lèvres, fait presque sentir, à l'intérieur d'un vers, le mouve-

²⁴⁰ B. de Cornulier, *op. cit.*, p.215.

²⁴¹ E. Zimmermann, *Magie de Verlaine*, p.153.

ment d'expiration, le souffle de l'amour divin adressé au pécheur:

«Aime. Sort de ta nuit. // Aime. C'est ma pensée» (V - 12)

Dans cette citation, le verbe "aimer" est, deux fois de suite, prononcé comme deux syllabes conformément à la règle du compte syllabique, ce qui sert à mettre l'accent sur l'appel de l'Amant suprême.

Par la succession des "e" muets, le proclitique au point césurien, la césure au milieu d'un mot, et encore l'enjambement entre les vers: par la multiplication de toutes ces infractions à la versification traditionnelle, les vers de Verlaine s'approchent de la prose aux yeux de certains critiques. Paul Valéry, lui aussi, reconnaît cette tendance qu'il trouve presque agaçante²⁴². Paul Viallanex explique ainsi les sonnets au Christ: «La relative liberté de l'alexandrin ternaire, cher aux romantiques, ne lui (= Verlaine) suffit plus quand il entreprend de transcrire musicalement l'agitation de son âme éblouie par la miséricorde du Seigneur. Il la débride et l'exacerbe, il en rompt les derniers liens»²⁴³.

Le poète de *Sagesse* ne tente-t-il pas de tourner à son profit le principe de l'alexandrin? En le violant, il transmet le débordement de son sentiment religieux à travers celui des mots sur la métrique. C'est en même temps le paradoxe d'une forme fixe qui tend à se déconstruire elle-même, pour trouver son souffle propre, son rythme, sa liberté.

(3) Langage mystique ou langage amoureux?

Nous avons déjà constaté que l'affection passionnée que le sujet-pécheur éprouve envers le Christ est transférée sur l'amour du second envers le premier: c'est l'amour éperdu du Christ qui pousse le sujet à poursuivre sa recherche du

²⁴² P. Valéry, «Passage de Verlaine», *Variété*, t. I, p.714.

²⁴³ P. Viallaneix, «De la musique avant toute chose», *La petite musique de Verlaine-Romances sans paroles et Sagesse* -, CDU et SEDES réunis, 1982, p.90.

salut. Dès lors par quelles expressions Verlaine décrit-il le Christ et son amour? La comparaison et la métaphore apparaissent ici comme des procédés essentiels pour exprimer l'indicible et désigner le pur Amour. Voici des exemples:

- (1) «Vous, la source de paix que toute soif réclame,» (II - 5)
 (2) «... Oui, mon amour monte sans biaiser
 ...
 Et l'emportera, comme un aigle vole un lièvre,» (III- 5 et 7)
 (3) «Ô vous, fontaine calme, amère aux seuls amants
 De leur damnation, ô vous, toute lumière,» (II - 12 et 13)
 (4) «...Vous, la Rose
Immense des purs vents de l'Amour,...» (IV - 3 et 4)
 (5) «Mon amour est le feu qui dévore à jamais
Toute chair insensée, et évapore comme
Un parfum, ...» (V - 5, 6 et 7)
 (6) «...Laisse aller l'ignorance indécise
 De ton cœur vers les bras ouverts de mon Église
Comme la guêpe vole au lis épanoui.» (VII - 2, 3 et 4)

Certes, parmi ces comparaisons et ces métaphores, il existe celles dont on peut indiquer la source: "la source de paix", "fontaine calme" et "toute lumière" s'appliquant au Christ nous font penser à des passages de *l'Imitation de Jésus-Christ*²⁴⁴. De plus "fontaine calme": ce trope non seulement évoque les *Psaumes* et les paroles des Évangiles²⁴⁵, mais provient également de saint Jean de la Croix. Verlaine emprunte aussi à ce mystique du seizième siècle la formule: l'amour du Christ «qui dévore toute chair insensée»²⁴⁶. Selon C. Cuénot, «la Rose immense des purs vents de l'Amour» et «la guêpe (qui) vole au lys épanoui» prennent leur source chez Dante²⁴⁷. «Un aigle» provient de diverses métaphores et comparaisons bibliques qui se rapportent à cet oiseau puissant et

²⁴⁴ C. Cuénot, *op. cit.*, p.92.

²⁴⁵ *Psaumes*, XXXVI,10, *Jean*, IV,14, *Épître à Tite*, II, 11.

²⁴⁶ J. de la Croix, *Cantique spirituel A, Œuvres complètes*, Le Cerf, 1990, p.406.

²⁴⁷ C. Cuénot, *op. cit.*, pp.183, 186, 198 et 200.

majestueux²⁴⁸, il est en outre traditionnellement le symbole de l'apôtre Jean, "le disciple bien-aimé". Saint Jean de la Croix utilise également l'expression «l'aigle divin»²⁴⁹.

Les sonnets au Christ contiennent ainsi des figures ayant pour origine certains textes préexistants. Pendant son incarcération, Verlaine lisait (pour ne citer que ses lectures religieuses principales) la Bible, les écrits des Pères, notamment de saint Augustin, les textes des mystiques espagnols: saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila, la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin, les *Méditations* de Bossuet et le catéchisme de M^{gr} Gaume²⁵⁰. Le poète se sert, par réminiscence ou volontairement, de certains termes identiques à ceux des livres religieux antérieurs (ce qui lui est inévitable, ou même tout naturel) en vue de désigner l'Être divin.

Pourtant il se trouve évidemment des références qu'il n'a pas empruntées: le second tercet du premier sonnet que nous avons cité au seuil de notre étude sur Verlaine reste significatif sur ce point:

«N'ai-je pas sangloté ton angoisse suprême
Et n'ai-je pas sué la sueur de tes nuits,
Lamentable ami qui me cherches où je suis?» (l - 12, 13 et 14)

La voix du Christ parle au sujet souffrant de son passé de luxure, dont l'attrait ne cesse de l'obséder. Dans ce tercet, d'un côté le verbe "sangloter" évoque, à la différence de "pleurer", un mouvement respiratoire brusque et répété; de l'autre, bien qu'habituellement intransitif, il est utilisé ici transitivement, ce qui permet de relier directement le sujet "je" à l'objet («ton angoisse suprême»). Le premier vers nous suggère donc par l'emploi spécifique du prédicat l'image du Christ

²⁴⁸ *Deutéronome*, XXVIII, 49; *Les Proverbes*, XXIII, 5.

²⁴⁹ Jean de la Croix, *op. cit.*, p.469.

²⁵⁰ A. Adam, *Verlaine*, Hatier, 1965, pp.134-136. À propos de saint Augustin, Verlaine écrit ainsi dans *Mes prisons*: «Mes lectures, à partir de cette époque, en outre d'intenses théologies, se reportèrent de l'anglais au latin, non seulement des Pères, saint Augustin, ce sublime *congénère*, dont j'étais ou me croyais alors l'infime succédané...» (p.350).

éprouvant l'angoisse de son interlocuteur, au même moment que celui-ci (et presque à sa place).

Dans le vers suivant, «tes nuits» fait penser aux nuits réellement vécues par le sujet-pécheur; tandis que «ta nuit» symboliserait la souffrance métaphysique de celui qui s'afflige, privé de la lumière divine. Le mot «la sueur» complété par l'expression «de tes nuits», semble garder son sens propre et concret. À travers le tour «suer la sueur» (comparable à «vivre la vie»), le Christ apparaît comme s'il avait vécu lui-même les nuits de débouche du sujet. Celle-ci se confond avec la sueur de la nuit d'agonie de Jésus à Gethsémani.

Cette image violente du Christ est l'élément majeur qui conduit le sujet-pécheur à la conversion. Tout à la fin du sonnet II, il fait appel à son Sauveur en l'appelant «toute lumière»:

«...ô vous, toute lumière,
Sauf aux yeux dont un lourd baiser tient la paupière!» (II - 13 et 14)

Se sentant exclu de la lumière divine, le pécheur songe qu'entre lui et son Dieu se creuse un abîme infranchissable, déterminé par la lourdeur ténébreuse de ses fautes. À lui, son interlocuteur divin répond:

«— Il faut m'aimer! Je suis l'universel Baiser,
Je suis cette paupière et je suis cette lèvre
Dont tu parles, ô cher malade, et cette fièvre
Qui t'agite, c'est moi toujours! ...» (V - 1, 2, 3 et 4)

Le Sauveur, en vue de faire disparaître la distance ressentie comme telle par le pécheur, s'appelle «l'universel Baiser». Cette métaphore du baiser, *Le Cantique des Cantiques* s'y rapporte dans le passage suivant:

«Ah! que ne m'es-tu un frère,
allaité au sein de ma mère!
Te rencontrant dehors, je pourrais t'embrasser

sans que les gens me méprisent»²⁵¹.

Dans l'explication de son *Cantique spirituel*, saint Jean de la Croix cite ce passage; selon lui, le baiser symbolise dans le texte biblique l'union mystique de l'âme avec Dieu²⁵². Tandis que chez Verlaine, ce Baiser à majuscule semble comporter en soi milles baisers impurs, tout en étant le symbole de l'Amour suprême.

Quand Jésus dit: «Je suis cette paupière», ce mot ne désigne nullement celle de Dieu qu'un des *Psaumes* chante («Ses paupières éprouvent les fils d'Adam») ²⁵³, il fait allusion à l'aveuglement de celui qui est perdu dans la débauche charnelle, les yeux fermés à la lumière de Dieu: l'amour du Christ s'intensifie jusqu'à ce que celui-ci s'identifie au pécheur.

«Je suis l'Adam nouveau qui mange le vieil homme,
Ta Rome, ton Paris, ta Sparte et ta Sodome,
Comme un pauvre rué parmi d'horribles mets». (V - 2, 3 et 4)

L'idée spirituelle de la faim et de la soif dévorante se trouve également chez saint Jean de la Croix et signifie le désir à jamais inassouvi de celui qui cherche l'union avec Dieu. Quant à Verlaine, il ose comparer le Christ à un affamé misérable qui se rue sur des ordures. Lui attribuer ainsi l'acte de dévorer des impuretés symbolisant les péchés les plus ignobles de l'homme, répond à l'intention du poète de suggérer la véhémence de l'amour divin envers le pécheur, amour dont l'intensité même représente pour lui un mystère. Pourtant la pensée de Verlaine nous semble dépasser de loin la théologie de l'Amour: c'est parce que, chez lui, l'union de l'homme avec Dieu semble se réaliser dans les ténèbres de la luxure, à travers la parole du Christ, et que l'acte du Seigneur présente une parenté infinie avec celui du pécheur. En effet, la comparaison «comme un pau-

²⁵¹ *Le Cantique des Cantiques*, VIII, 1.

²⁵² Jean de la Croix, *op. cit.*, p. 426.

²⁵³ *Psaumes*, XI, 4.

vre rué parmi d'horribles mets» ne correspond-elle pas mieux à l'image d'un pécheur qu'à celle du Christ?

Le quatrain suivant du même sonnet fait entendre la suite de ses paroles:

«Mon amour est le feu qui dévore à jamais
Toute chair insensée ...
... et c'est le déluge qui consomme
En son flot tout mauvais germe que je semais,» (V - 5, 6, 7 et 8)

Ici, l'amour se voit rapprocher par analogie du feu et de l'eau, deux symboles faisant partie intégrante de la liturgie chrétienne, en particulier celle du sacrement du baptême: c'est du feu lustral et de l'eau purificatrice qu'il s'agit. Mais, curieusement, le Christ se prend, dans ce quatrain, pour le semeur de «tout mauvais germe», c'est-à-dire, l'origine de tous les maux de l'homme. De l'état de perdition au salut éclatant, la présence du Christ conçu comme solidaire de tout acte de l'homme recouvre l'existence tout entière de celui-ci: son Dieu l'accompagne au pire moment de sa défaillance morale, et se charge de tout pour lui et à sa place, idée certes contestable du point de vue du dogme chrétien, mais qui pourrait dissiper la peur existentielle du pécheur de se voir privé à jamais d'un Pardon.

Ensuite, à partir de la section VII constituée des trois sonnets consacrés à la parole du Christ, le poème semble entrer dans une autre phase: le ton du Rédempteur devient moins haletant, et une nouvelle union de l'homme avec Dieu se fait pressentir: une sorte d'identification entre l'un et l'autre, de possession de l'un par l'autre enfin véritable, va s'opérer, suscitée par l'entier abandon de l'un à l'autre. Mais l'intuition du salut n'efface pas totalement la trace de l'autre union rêvée dans l'ombre des péchés:

«... Garde une foi modeste en ce mystère
D'amour par quoi je suis ta chair et ta raison,

...

Qu'il te soit accordé, dans l'exil de la terre,

...

Enfin, de devenir un peu semblable à moi

Qui fut, durant les jours d'Hérode et de Pilate

Et de Judas et de Pierre, pareil à toi

Pour souffrir et mourir d'une mort scélérat!» (VII 2^e - 1, 2, 7, 11, 12, 13 et 14)

Que signifie l'union avec Dieu chez Verlaine? Avons-nous réellement affaire à une idée mystique et à un langage mystique?

Le processus de diminuer à l'infini et faire disparaître en définitive la distance qui sépare l'homme de Dieu se manifeste de deux manières d'après T. Izutu: l'une est la déification de l'homme; et l'autre consiste à éprouver symboliquement les rapports du "moi" humain avec "l'autre" divin sous la forme de l'amour passionné²⁵⁴. Le langage qui raconte cette expérience s'empreint inévitablement d'un symbolisme extrême. Ce penseur considère saint Jean de la Croix comme le représentant le plus remarquable de la seconde manière, car son texte demeure, en apparence, infiniment proche de la poésie amoureuse:

«Voici que l'épouse est entrée
Au beau jardin si désiré
Et qu'elle repose à son gré
Le cou maintenant incliné,
Avec quelle douceur, sur les bras de l'Aimé»²⁵⁵.

Pourtant ce qui distingue son langage du simple langage amoureux, c'est, en premier lieu, la polysémie des mots employés: le sens des termes est multiple, non que ceux-ci comportent quelques signifiés s'étalant côte à côte sur le champ de la conscience, mais il s'agit bien, selon T. Izutu, de la polysémie verticale qui traverse en s'immergeant la dimension de l'existence. Dans le *Cantique spiri-*

²⁵⁴ T. Izutu, *Vers le plus profond des sens*, Librairie Iwanami, 1985.

²⁵⁵ Jean de la Croix, *op. cit.*, p.426.

tuel, les termes qui désignent les parties du corps: la main, le sein, le cou, le bras, etc., ceux qui se rapportent aux instincts de la chair: la soif et la faim, et encore ceux qui impliquent l'acte sexuel: le baiser, le lit etc. sont marqués par d'autres significations, qu'ils ne possèdent nullement dans le cadre du langage ordinaire.

Dans la citation ci-dessus, par exemple, "le cou" veut dire, selon l'explication du moine, la vigueur de l'âme; les bras de Dieu symbolisent à la fois sa force et sa douceur²⁵⁶. Ainsi il tente quand même d'expliquer l'indicible par des mots. Nous avons toutefois l'impression que les termes abstraits utilisés (la vigueur de l'âme, la force et la douceur de Dieu) pour l'éclaircissement des mots concrets (le cou et le bras) font pressentir au contraire la profondeur vertigineuse de l'ineffable. Le langage mystique est donc, en second lieu, caractérisé par la prééminence du signifié par rapport au signifiant²⁵⁷. "Le cou" qui signifie la vigueur de l'âme veut dire en même temps la faiblesse de l'âme²⁵⁸: force et faiblesse, ces deux sens opposés peuvent se rejoindre dans le langage mystique, où les sens se multiplient et s'approfondissent à l'infini.

Le ton propre à saint Jean de la Croix s'épanouit dans une strophe comme:

«Il (=Dieu) est pour moi la nuit tranquille
Semblable au lever de l'aurore
La mélodie silencieuse
Et la solitude sonore
Le souper qui récrée, en enflammant l'amour»²⁵⁹.

Un texte de ce genre tend à exprimer, malgré l'impossibilité présumée, des sens inconnus au langage ordinaire.

Certes, «Final» est comparable au *Cantique spirituel* en ce sens que, composé des appels réciproques de l'homme et de Dieu, il évoque l'union des deux

²⁵⁶ J. de la Croix, *op. cit.*, pp.479 -478.

²⁵⁷ T. Izutu, *op. cit.*, p.227.

²⁵⁸ Jean de la Croix, *op. cit.*, pp.479-480.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.349.

existences dans un langage qui se rapproche du langage amoureux. La différence est que, chez Verlaine, les mots désignant les parties du corps: flanc, cœur, bras, mains et sein concourent à évoquer le Christ en homme, souffrant et lumineux à travers son amour envers l'homme. Cette image du Sauveur engendre nécessairement l'adoration du corps d'un Dieu qui, à travers le mystère de l'Incarnation, n'est, en un sens, autre que le corps humain. Lorsque, à la section VIII, le sujet se réfère deux fois de suite à la voix du Christ: «votre voix», cette expression semble utilisée non pour faire allusion à une intervention surnaturelle, mais pour nous donner l'impression de la présence presque immédiate du divin et de son immersion en l'homme souffrant.

«Et d'être en moi parmi l'aimable irradiance
De tes souffrances, — enfin miennes, — que j'aimais!» (VII 3^e - 13 et 14)

Le mot "souffrances" ne demeure pas totalement dépouvu de cette nuance physique et morale.

C'est un Christ dont l'amour va jusqu'au délire; un Christ qui n'hésite pas à se projeter dans les nuits du pécheur en acceptant de s'y souiller. Le Christ de Verlaine, dans l'intensité même de son amour, va au-delà d'une certaine conception théologique d'après laquelle il est toujours en Croix continuant à se sacrifier pour délivrer les hommes de leurs péchés, tant que le Temps existe. Sa figure dans *Sagesse* se voit liée au sentiment de culpabilité, à la nécessité d'être aimé et pardonné; le pécheur réclame du tréfonds de son âme le salut, et cela jusqu'à se faire accepter en tant que tel, lui, incapable de revêtir un nouvel homme. Toute la mystique verlainienne réside dans cette figure christique dont l'amour risque de conniver, en quelque sorte, avec «les joies du Vice»²⁶⁰. L'ultime poème de *Liturgies intimes* intitulé «Final» contient ce vers:

«Jésus qui sus bénir ma folle indignité,

²⁶⁰ L. Bloy, *Œuvres*, t. II, p.273.

Bénir, souffrir, mourir pour moi, ...»²⁶¹.

Si l'indignité de l'un est "folle", la bénédiction de l'autre accordée à celle-ci l'est également. Ce vers qui rappelle le ton de l'autre «Final» révèle à nouveau vingt ans plus tard ce que fut la sensibilité religieuse chez Verlaine à l'époque de *Celulairement*.

Bloy raconte le sentiment d'indignation et de dégoût que *Sagesse* suscita chez les fidèles: il dénonce une sorte de conspiration du silence dont «le dernier poète catholique» aurait été l'objet:

«Le volume de vers intitulé *Sagesse* a été publié, en 1881, par la "Société générale de Librairie catholique", aux frais de l'auteur, je me plais à le croire. Jamais ce livre ne fut mentionné sur les catalogues de la maison; jamais aucun bibliographe dévot n'en parla; jamais le moindre effort commercial ne fut accompli pour en débiter un seul exemplaire»²⁶².

Préjugé de la société chrétienne bourgeoise envers un ancien prisonnier, «un poète maudit» homosexuel et dépravé, dont elle n'est à même de comprendre ni la vie ni l'art, ce sur quoi insiste l'auteur de *Belluaires et Porchers*. L'avis de Léon Bloy est partagé par Huysmans: Verlaine reste complètement ignoré et si bêtement honni, déplore-t-il, des catholiques «auxquels il apportait les seuls vers mystiques éclos depuis le moyen âge»²⁶³. Mais ce Christ qui ne quitte pas le pécheur jusqu'aux délirantes nuits de débauche, partageant avec lui la sueur des étreintes charnelles, ce parfait Amant qui n'hésite pas à dévorer l'ordure que son aimé lui offre comme la seule offrande possible, l'image est tellement forte qu'elle ne manque pas d'évoquer une sorte de "sodomie spirituelle". Nous nous demandons si la trace de l'homosexualité vécue avec Rimbaud ne se reflète pas dans la figure de son Christ. Son Dieu n'est-il pas en un sens le reflet

²⁶¹ *Liturgies intimes*, p.757.

²⁶² L. Bloy, «Le lépreux», *Belluaires et porchers*, p.273.

²⁶³ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale* (1), p.335.

transfiguré du "plus beau des mauvais anges", à qui le poète était resté attaché à travers sa recherche existentielle et poétique?



Planches 1 Image se rapportant au culte du Sacré-Cœur(Catalogue de l'exposition: "Si tu es sage, tu auras une image", Imagerie populaire, religieuse et profane du fonds Michel Chomarar de la Bibliothèque de Lyon, 1998, p.71)

Nous signalons que les planches 2-8 et leur explication proviennent du livre de Jacques Benoist, *Le Sacré-Cœur de Montmartre de 1870 à nos jours.*

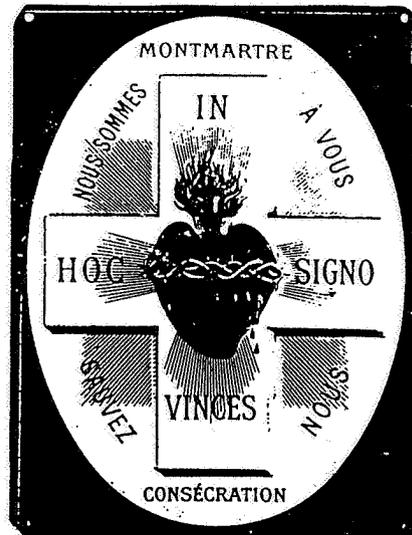


Planche 2: *Plaque de consécration et de sauvegarde du P. Voirin (Original en couleurs)*



Planche 3: *La France pénitente, présentée par Marie, offre la maquette du Sacré-Cœur de Montmartre au Christ (par Henri Imlé).*

VŒU NATIONAL
AU SACRÉ-CŒUR DE JÉSUS

Planche 4: *Consécration des enfants*
(Dessin par Henri Imlé)



Laissez venir à moi les petits enfants.

Cœur sacré de Jésus. Je me consacre entièrement à vous. Protégez la sainte Église contre ses ennemis, ayez pitié de la France et faites que je vous aime chaque jour davantage.

SOUVENIR DE LA CONSÉCRATION

M. _____ a été consacré
le _____ 188

Montmartre, le _____

C. h. Rayff
O. P. S.



Planche 5: *Jésus découvrant et montrant son Cœur*
(par J. Bonnassieux)



COEUR SACRÉ DE JÉSUS, AYEZ PITIÉ DE NOUS.

Planche 6: *Gravure de Georges Rohault
de Fleury d'après le Sacré-
Cœur de Bonnassieux*



Planche 7: *Sacré-Cœur de Mme Royer
pour la maison Raffl*



Planche 8: *Le Sacré-Cœur de G. Thomas*
(commandé par l'abbé Vasseur,
du clergé de Paris)