The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	MODERNITE DE VERLAINE : UN POEME, CHARLEROI
Author(s)	Disson, Agnès
Citation	Gallia. 1984, 24, p. 25-32
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/4993
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

MODERNITE DE VERLAINE: UN POEME, *CHARLEROI*

Agnès DISSON

Verlaine souffre encore trop souvent d'une réputation de poète "facile", d'une image un peu dévalorisée de poète "mineur" par rapport à des poètes symbolistes plus "nobles", plus "difficiles", moins transparents comme Rimbaud ou Mallarmé. Ceci en France comme au Japon, bien que Verlaine y soit très connu et beaucoup traduit. Il est indéniable qu'en France Verlaine a souffert d'une sorte de désaffection; bien qu'il ait été sacré Prince des Poètes en 1894, en 1903 déjà Doumié parlait de la renommée de Verlaine comme d'une insolente mystification; André Breton a renvoyé son oeuvre aux émois sentimentaux des jeunes provinciales et l'**Anthologie de la poésie francaise** de Thierry Maulnier l'ignore totalement.

Il semble que depuis peu, par un juste retour du balancier, on s'accorde à reconnaître l'importance de Verlaine: c'est l'opinion de J.P. Richard dans **Poésie et Profondeur**,, c'est celle de N. Ruwet (Langue Française No.49): "J'espère montrer que par sa subtilité et son audace, Verlaine n'a rien à envier à d'autres poètes plus à la mode."

Juste retour des choses donc; mais il me semble que cette reconnaissance elle-même porte sur un seul aspect de Verlaine, le plus connu, le plus flagrant en quelque sorte: on retient de lui la musicalité d'abord, la "langueur verlainienne" dont parle J.P. Richard, la déchirure en filigrane des **Poèmes Saturniens** et la mélancolie en demi-teintes des **Fêtes Galantes**. Bref un poète que l'on inscrit-à juste titre-dans une tradition élégiaque de la poésie française.

Mais on ne relève pas assez à mon avis ce qu'il y a de vraiment novateur dans la poésie de Verlaine, dans les thèmes comme dans la prosodie et le rythme. Après tout Verlaine a tout autant influencé Rimbaud que l'inverse (qu'on pense à "O saisons, ô châteaux") et, comme celle de Rimbaud, la poésie de Verlaine se pose comme révolutionnaire: "Je tombe (c'est à dire je rejette) tous les vers, y compris les miens" dit-il. Tout refuser: la poésie "laborieuse",

"les crottes" comme il dit; et les "tartines à la Lamartine", le lyrisme sentimental et l'épanchement au profit d'une poésie plus succincte, plus ramassée, plus novatrice; **Charleroi** m'a semblé un exemple particulièrement significatif de cette modernité de Verlaine.

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

Quoi donc se sent ?
L'avoine siffle.
Un buisson gifle
L'oeil au passant.

Plutôt des bouges
Que des maisons.
Quels horizons
De forges rouges !

On sent donc quoi ?
Des gares tonnent,
Les yeux s'étonnent,
Où Charleroi ?

Parfums sinistres !
Qu'est-ce que c'est ?
Quoi bruissait
Comme des sistres ?

Sites brutaux !
Oh ! votre haleine,
Sueur humaine,
Cris des métaux !

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

Ce poème appartient à la seconde partie des **Romances sans paroles** intitulée **Paysages belges**, qui évoque les vagabondages de Verlaine et Rimbaud et leur séjour en Belgique. On sait peu de choses de ces errances à deux, sinon qu'elles ont duré à peu près un an, de juillet 1872 à ce 10 juillet 1873 ou Verlaine tire sur Rimbaud.

Des paysages, des cités
Posaient pour nos yeux jamais las;
Nos belles curiosités
Eussent mangé tous les atlas.

Un peu de Belgique, très peu d'Angleterre, des villages en Wallonie, puis Bruxelles où ils hantent les musées, les ginguettes, les fêtes foraines; c'est **Walcourt**, le premier des **Paysages belges**:

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

qui se clôt sur l'annonce d'un départ:

Gares prochaines
Gais chemins grands...
Quelles aubaines,
Bons juifs errants !

alors que le poème suivant, **Charleroi**, évoque un moment du voyage. Il faut noter que le groupe des **Paysages belges** porte en épigraphe "Conquestes du Roy-Vieilles estampes". Peut-être pour indiquer le contraste entre la Belgique

des fables et des estampes, attendue par le voyageur, et la réalité d'une Belgique industrielle. Peut-être aussi pour suggérer une comparaison ironique entre l'équipée de Verlaine et Rimbaud et les glorieuses entreprises du grand roi, Louis XIV, qui tournèrent elles-mêmes plutôt mal.

Cette griserie du voyage, cette exaltation du mouvement crée chez Verlaine un étourdissement heureux (Verlaine à Pelletier, dans une lettre: "Je "voillage" vertigineusement") et tout naturellement une nouvelle manière de transcrire l'espace en mouvement. C'est dans **Charleroi** le paysage vu du train, par la portière: un défilé d'impressions, de sensations brutes, immédiates, à peine apparues, déjà effacées par la vitesse, d'images qui s'impriment sur la rétine mais que la conscience ne décrypte pas; d'où le rythme heurté, saccadé du poème qui mime le mouvement des essieux et des pistons du train, d'où la façon-avant Mallarmé-de peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit (un buisson gifle/l'oeil au passant, des gares tonnent/les yeux s'étonnent, où Charleroi ?). C'est, davantage explicité, le même thème déjà dans la **Bonne Chanson** (VII):

Le paysage dans le cadre des portières
Court furieusement, et des plaines entières
Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel
Vont s'engouffrant parmi le tourbillon cruel
Où tombent les poteaux minces du télégraphe
Dont les fils ont l'allure étrange d'un paraphe.

Le premier vers du poème suggère (à peine) le moment du jour, indiqué par un seul adjectif (l'herbe noire); dans le crépuscule, deux impressions, l'une visuelle, l'autre auditive: s'agit-il d'impressions réelles ou plutôt d'un demi-rêve, d'une vision perçue par le voyageur dans le soir qui tombe et qui croit voir dans le jeu des ombres qui filent dans l'herbe, des lutins ou des elfes ?

Les Kobolds sont en effet des génies des fables germaniques et le choix de ce terme mystérieux, plus âpre, plus guttural que lutin, indique à la fois la proximité du Nord et le choc des consonnes anticipe le rythme âpre, saccadé qui sera celui du poème.

Le dernier vers de la première strophe, tout en prolongeant l'impression musicale (par ses assonances en ō et œ) s'interroge avec un léger recul et

une sorte d'ironie sur la réalité de la vision (les ombres qui courent comme des lutins, le vent qui pleure comme une voix humaine) et sans doute sur l'arbitraire de l'interprétation poétique: "on veut croire"...

Dans la strophe suivante, une troisième sensation, olfactive celle-là (quoi donc se sent) secoue le voyageur et annonce l'irruption de la réalité triviale dans le rêve. Elle est notée par un tour inattendu, d'une maladresse insistante et calculée (quoi donc pour qu'est-ce qui) suivi d'un pronominal passif rare (se sent). Les sifflantes (se sent/siffle/buisson/passant) veulent traduire la vélocité des images qui glissent le long des vitres, dans l'élan de la vitesse. Cette question du premier vers demeure sans réponse; l'odeur s'impose (choc et surprise, d'où l'interrogation) mais disparaît avant d'être nommée, ou reconnue, emportée dans le défilé des images et des sensations, perçues comme autant de petits chocs non interprétés: l'avoine courbée par le passage du train, siffle; un buisson atteint l'oeil avec la brutalité d'une gifle: le mouvement rythmique du rejet (un buisson gifle/l'oeil au passant) mime le choc presque tactile de la sensation et le recul involontaire du voyageur appuyé à la fenêtre.

On entre alors dans la zone habitée (plutôt des bouges/que des maisons). Le long de la voie, des maisons apparaissent et disparaissent aussitôt; les phrases nominales, brèves, sans verbes, traduisent la brièveté de ces apparitions. Le ton est toujours celui du dialogue (des maisons ? Non, des bouges !) mais ni l'interlocuteur, ni même le sujet ne sont nommés. La question précédente (quoi donc se sent ?) était sans doute posée à un compagnon de voyage, mais qui reste invisible.

Cette absence du "je" (il y a dans ce poème trois occurences seulement de "on"-pronom ambigu en français comme on le sait, puisqu'il peut signifier nous, ou quelqu'un)-ce "je" qui n'est jamais posé comme sujet de l'énonciation, c'est un procédé courant chez Verlaine; mais derrière la syntaxe affective, marquée par des exclamations et des interrogations récurrentes, on perçoit la subjectivité d'un "je" à l'arrière-plan, présent et jamais nommé. Seul J.P. Richard a su à mon avis analyser l'originalité de ce procédé fondamental chez Verlaine.

Il faut noter aussi la brièveté de l'évocation (un art de la simplicité a-t-on dit; mais tellement sophistiqué). On passe de la campagne (suggérée seulement par "avoine" et "buisson") à la réalité sordide d'une banlieue industrielle; deux termes seulement: des bouges (c'est à dire des taudis inhabitables) et au

loin le rougeoiement vaguement effrayant, vaguement infernal des "forges rouges": le succinct des notations, c'est en effet tout l'art de Verlaine.

Valéry déjà l'avait dit: "Ce naif est un primitif organisé, un primitif comme il n'y a jamais eu de primitif, et qui procède d'un artiste fort habile et fort conscient. Jamais art plus subtil que cet art qui suppose qu'on en fuit un autre et non point qu'on le précède."

Enfin revient la sensation olfactive (on sent donc quoi ?) plus rude, plus pénétrante qu'auparavant; le rythme se fait plus heurté, le dégoût plus sensible: de quelles odeurs s'agit-il ? Peut-être celle des forges, peut-être les odeurs de graisse et de métal chauffé des freins du train dans les gares traversées à grand bruit (des gares tonnent). Le voyageur, un peu désorienté, cherche des yeux (qui s'étonnent) le long des banlieues, le début de la ville dont il s'approche: Où, Charleroi ?

Ces trois strophes disent donc le passage de la campagne à la zone industrielle, le ralentissement du train, l'approche de la gare: bref, tout ce qui, réveillant le voyageur, le jette dans la réalité. C'est cette succession de chocs que cherche à rendre la brutalité des sonorités et le caractère syncopé du rythme jusqu'à la concision et la force du dernier vers (Où, Charleroi ?).

On entre maintenant dans Charleroi où le convoi va s'arrêter dans un grand bruit de ferrailles grinçantes. Odeurs, sons, images s'accentuent dans le tohu-bohu de l'arrivée, alors que le voyageur sort de sa torpeur; on passe dans les deux strophes suivantes, selon un schéma identique, de l'odeur au bruit et du bruit à l'odeur: odeur sulfureuse (parfum sinistre), crissement des freins (bruissant comme des sistres) dans une atmosphère vaguement infernale, "sinistre" (le sistre est l'instrument d'Isis) d'où l'étonnement, l'étourdissement du voyageur (qu'est-ce que c'est ?). Ces "sites brutaux" peuvent donner lieu à deux interprétations qui se superposent d'ailleurs, sans s'exclure: il s'agit ou bien de la gare de Charleroi, où le train est une bête de fer qui respire et souffle (votre haleine) dans la chaleur de la foule (sueur humaine) et le hurlement des freins (cris des métaux), ou bien c'est le rappel des usines entrevues: ces sites brutaux, ce sont les sites industriels, évoquant la sueur des ouvriers dans la chaleur et le bruit des forges.

La dernière strophe, en écho de la première, tel un refrain, clôt le poème. Quel en est le sens ? Le train roule-t-il à nouveau dans la campagne après Charleroi ? Est-ce la reprise du rêve ? Si l'on repense à l'épigraphe, cette

strophe-refrain est, c'est vrai, plus proche de l'estampe: peut-être faut-il y voir un contraste (ironique c'est possible) entre la Belgique rêvée des vieilles estampes et le tableau découpé par la fenêtre du compartiment: non plus estampe, mais, encadrée par la portière, photographie moderne d'une banlieue industrielle.

J'ai voulu, par l'analyse partielle de ce poème, donner quelques éléments qui montrent que Verlaine, bien avant Morand, Cendrars ou Larbaud, a été un des premiers écrivains modernes à traduire l'errance, les villes traversées, les trains, les gares, la griserie ambulatoire du mouvement et l'enchantement de la vitesse.

Nous allions-vous en souvient-il ?
Voyageur où ça disparu ?
Filant léger dans l'air subtil...

Modernité dans les thèmes, mais aussi dans le rythme étonnant, heurté, syncopé de ce poème; et surtout dans le recours à l'ellipse maximale, au télescopage d'images immédiates, non explicitées: technique impressionniste bien sûr; on sait que Verlaine a connu Manet et Fantin-Latour; on peut penser en lisant ce poème tout particulièrement à un tableau de Turner, peut-être contemplé par Verlaine à la National Gallery de Londres lors de son séjour avec Rimbaud, qui sait ? qui s'appelle "Pluie, vapeur, vitesse" ou un train noir, file, au bord de la Tamise, dans un brouillard lumineux de vapeur et de pluie.

Technique impressionniste, mais qui préfigure aussi le simultanéisme d'Apollinaire. lui aussi élégiaque, mais aussi poète des temps modernes; l'allusion à la peinture s'impose, car si l'on relève souvent la musicalité de Verlaine, on doit souligner que ces romances ne sont pas pure musique mais aussi esquisse et dessin: un autre chapitre du recueil s'intitule **Aquarelles.** C'est un monde d'apparences et d'images en perpétuel surgissement (ô la rivière dans la rue/Fantastiquement apparue) qui se succèdent et s'évanouissent; le rêveur n'est plus le centre du monde, mais le lieu traversé par les choses. "Lieu même d'une communication qui participe au tout, le rêveur ne se prend plus comme centre de ce qu'il décrit; on dirait qu'il se laisse penser par les choses". (Nadal)

Ces effacements du "je", cette impersonnalité jamais avant Verlaine aussi totale, aussi systématique, aussi efficace, visant l'essence d'une subjectivité pure, c'est-personnellement-ce qui me frappe comme étant l'aspect le plus sous-estimé, le plus novateur de Verlaine. "Verlaine, c'est l'émergence à un monde nouveau de la sensibilité, où chaque expérience ne soit plus rapportée à une expérience particulière, mais revécue anonymement, dans l'impersonnalité d'un *pur sentir*". (J.P. Richard).