

Verlaine et les aspects impressionnistes de sa poésie
(Regard sur les *Romances sans paroles* et comparaison de deux poèmes du recueil des
Poèmes saturniens avec deux tableaux de Monet)

VOSSOUGHİ Afzal

Professeur- Université Ferdowsi et Azad de Machhad.

Vossoughi_afzal@yahoo.fr

KHAN MOHAMADI Fatemeh

Maître-assistante- Université Azad de Téhéran, Unité de Sciences et de Recherches.

Fatemeh_khan@yahoo.fr

ZIBAÏ Mehri

Doctorante à l'Université Azad islamique de Téhéran, Unité de Sciences et de Recherches.

Ancienne chargée de cours à l'Université Azad Islamique de Mashhad

mzibaï_dr@yahoo.fr

Date de réception : 12.12.2011, Date d'acceptation : 19.04.2011

Résumé :

La première lecture des poèmes verlainiens, surtout les deux recueils *Romances sans paroles* et *Poèmes saturniens*, confirme la présence d'évidents effets visuels, l'équivalent verbal d'une peinture, une représentation du réel qui évoque peut-être les recherches impressionnistes. Dans cet article, il sera question d'identifier l'écriture poétique de Verlaine à l'art pictural des impressionnistes; ainsi allons-nous comparer les deux poèmes *Chanson d'automne* et *Soleils couchants* à deux tableaux de Monet, peintre impressionniste. Par un refus de l'exagération et de l'éloquence, Verlaine tend à dissimuler son besoin d'effusion et de tendresse inassouvie sous la description de paysages impressionnistes qui saisissent la fugacité de l'instant, la fluidité de l'atmosphère pour mieux souligner l'instabilité des sensations. Il a adopté une technique impressionniste, paysages aux contours flottants pour rendre compte avec discrétion et simplicité de ses états d'âme. L'impressionnisme est une alternative choisie par le poète pour réaliser une transition entre subjectivité et objectivité.

Mots-clés : Verlaine, Poèmes, Impressionnisme, Effets visuels, Instabilité.

La poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir.

Léonard de Vinci

**Le nouveau ne se trouve pas dans le sujet
mais bien dans la manière de l'exprimer.**

Camille Pissarro

Introduction :

C'est par l'intermédiaire de l'expression artistique que les valeurs les plus hautes acquièrent une force capable

d'émouvoir et une signification éternelle.

C'est dans cette perspective que l'on devrait lire la poésie de Verlaine car son écriture est moins expression que création.

Malgré toutes les influences qu'il a subies, Verlaine est demeuré foncièrement original avant tout par l'individualité de son inspiration. Il n'a rien écrit qui fût étranger à sa vie et à ses émotions. C'est son moi sous ses multiples aspects et dans ses diverses manifestations qui forme la trame de ses vers et la substance de son œuvre.

Dans le domaine de l'expression formelle, cette originalité s'est traduite par deux traits essentiels: l'impressionnisme et la musicalité. Tout en respectant la forme extérieure de la prosodie classique et la langue poétique courante, dont son génie s'accommodait, Verlaine a brisé intérieurement le rythme traditionnel du vers, spécialement de l'alexandrin. Il a ébranlé ses assises et détruit « en profondeur » ses cadences. De même, il a créé des alliages nouveaux pour traduire son paysage intérieur et moduler son rêve poétique.

En conférant à la sensation la primauté dans la représentation du monde extérieur, et aux données immédiates de la conscience le pas sur la raison claire, il s'est libéré de l'intellectualité de la langue. Pour rendre l'ineffable et le subliminal, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus fugace dans la vie intérieure, il ne devait pas s'encombrer de considérations rationnelles. Or, l'impressionnisme est l'art de traduire, par une technique spéciale, le momentané et le fugitif. En découvrant une « quatrième dimension » temporelle aux choses, il apparente la peinture à la

musique en fixant un moment de la durée et non plus seulement une tranche d'espace et de volume. "De l'impressionnisme, Verlaine a utilisé d'instinct la plupart des procédés: le flou, la coloration des ombres, les effets de clair de lune, de brume ou de neige, la légèreté de la touche, la multiplication d'un objet unique, la notation des séries d'impressions" (Monneret, 1980,1981, 544), procédés par lesquels il a pu exprimer l'inexprimable et rendre la durée intérieure et ce qu'il y a d'unique dans la sensation.

Le recueil *Romances sans paroles* de Verlaine est composé de quatre sections bien distinctes qu'on peut mettre en parallèle avec la vie de l'auteur: «Les Ariettes oubliées», «Paysages belges», «Birds in the night» et «Aquarelles». Mais «Paysages belges» est la partie qui présente le plus la technique de la composition musicale et de la peinture impressionniste.

Dans les *Poèmes saturniens*, un autre recueil de ce poète, Verlaine se réfère assez largement à la peinture. Les pièces regroupées sous le vocable pictural d'*Eaux-fortes* en particulier sont à comprendre comme une série de tableaux illustrant chacun un type de représentation graphique (« Croquis parisien », «Marine», « Grotesques »).

Dans cet article nous nous emploierons à éclairer la manière dont les paysages sont les porte-parole, les miroirs qui reflètent les états d'âme du poète à travers l'équivalent verbal d'une peinture (la

syntaxe) et à travers l'emploi de certaines techniques picturales et pour démontrer certains aspects impressionnistes de la poésie de Verlaine, dans cette approche nous allons comparer deux poèmes du recueil *Poèmes saturniens* à deux tableaux de Monet, peintre impressionniste.

1- La couleur dans la poésie de Verlaine:

Pour donner plus de vivacité à leurs tableaux, les impressionnistes faisaient surtout attention à l'harmonie entre les couleurs sous l'influence de la lumière. Verlaine, également, dit dans ses *Confessions* «Les yeux surtout chez moi furent précoces: je fixais tout, rien ne m'échappait des aspects, j'étais sans cesse en chasse de formes, de couleurs, d'ombres [...]» (Verlaine, 1968, 395).

D'entrée de jeu, on doit remarquer que le titre des sections, « Paysages belges » et «Aquarelles», fait déjà référence à la peinture. Le mot aquarelle nous rappelle cette couleur claire délayée à l'eau devenue transparente. Même chose pour « Simples fresques », où le mot "fresque" signifie une peinture murale faite à partir de couleurs délayées à l'eau et appliquées sur un fond blanc où la couleur peut donner toute sa clarté.

En effet, « Verlaine peint très clair [...] l'essentiel pour le peintre poète c'est de ne pas construire, c'est de refuser cette intervention de l'intelligence qui ordonne, et par conséquent fausse et mutile, c'est d'accueillir naïvement les impressions, d'en saisir la fraîcheur spontanée » (Adam,

1953, 97) et « «Les impressionnistes » ont aussi peint clair, par taches vives, avec un refus complet de l'interprétation» (Zimmermann, 1967, 79).

Ainsi, « *Walcourt* » est le poème qui manifeste le plus l'aspect impressionniste, absence de verbes, juxtaposition d'images et de clarté. La clarté se manifeste non seulement dans l'utilisation du mot "claires" dans le vers «Guinguettes claires» mais également dans la clarté et la netteté du paysage transmis par les phrases nominales simples.

On trouve également l'aspiration au clair dans le poème Malines: « Vers les près clairs, les près sans fin... » (Verlaine, 1988, 88). Cette couleur claire est souvent accompagnée d'une expression de flottement dans l'air, il y a cependant de la douceur dans le décor: «Vers les près le vent cherche noise» («Malines») « C'est tous les frissons des bois/ O le frêle et frais murmure ! » («*Ariette I*») (*Ibid.*, 65).

Ce flottement, cette extase est appuyée par l'image de l'oiseau dans « Simples Fresques I »: « Où quelque oiseau faible chante » et dans « Beams »: « Des oiseaux blancs volaient alentours mollement» (*Ibid.*, 117).

L'adjectif clair n'est pas le seul à pouvoir exprimer cette fraîcheur, cette douceur, mais elle est également exprimée par la présence de la couleur blanche qui symbolise la paix: « Sous son habit blanc mal famé » («*Ariette VI*») (*Ibid.*, 210).

« Je vous vois encore ! En robe d'été/ Blanche et jaune avec des fleurs de

rideaux» (« *Birds in the night* ») (*Ibid.*, 214).

Dans ces deux exemples, les acteurs sont vêtus de costumes clairs, qui flottent dans l'air ce qui amplifie leur fusion avec le décor. Le blanc signifie la liberté, le détachement exprimé dans les vers: « Des oiseaux blancs volaient alentours mollement/ Et des voiles au loin s'inclinaient toutes blanches » (« *Beams* ») (*Ibid.*, 119).

Par ailleurs, cette douceur, cette beauté est présente également dans le verdissant de l'«*Ariette VII*» et surtout dans le verdâtre et rose de «*Simple fresques I*». La couleur verte pour Verlaine est significative de vie et d'espérance. Le mot vert est utilisé même en Anglais comme titre de poème: « Green » qui évoque la verdure et les espaces verts au sens propre et la jeunesse au sens figuré. De même le mot rose qui peut être utilisé comme adjectif de couleur ou comme nom de fleur. La rose est emblème de beauté, de vie et surtout de jeunesse. On parle souvent de la rose du printemps et le printemps est souvent associé à la jeunesse, à la belle époque.

Il utilise également la couleur « bleu » qui elle aussi est une couleur qui symbolise la paix. Dans l'« *Ariette VI* », le bleu est une couleur d'habit (robe) et qui signifie la fraîcheur et la douceur, appuyée par la matière qui qualifie le tissu (satin) qui accentue l'idée de légèreté: «Place ! En sa longue robe bleue/ Toute en satin qui fait frou-frou». (Référence?)

A travers cette utilisation de couleurs claire et pure, sans marque d'intervention dans le paysage, montre que Verlaine tente de dépouiller ses poèmes de toute intervention du "Moi". Comme les impressionnistes, Verlaine utilise des tonalités différentes, il y a toujours des couleurs intermédiaires entre les couleurs pures du fait qu'il y ajoute des jeux de lumière.

Romances sans paroles paraissent l'année même où est exposé le fameux tableau Impression- soleil levant (1874) qui donnera son nom au groupe et souligne la vocation précoce de Verlaine pour la peinture.

2- Le caractère impressionniste du style verlainien

Paul Verlaine est avant tout le peintre des clairs-obscurs. L'emploi fait par Verlaine de rythmes impairs, d'assonances, des paysages en demi-teintes le confirme bien, les *Romances sans paroles* sont par exemple l'une des plus belles réussites impressionnistes. A l'inverse, lorsque le poète se laisse aller à la virtuosité parnassienne ou à l'éloquence – comme dans certains morceaux écrits dans le sillage de *Sagesse*, les résultats sont décevants.

Les quatre parties des *Romances sans paroles* ont été composées entre le mois de mai 1872 et d'avril 1873. Les *Paysages belges*, avec l'insistance qui y a été mise sur les couleurs, les jeux de lumière et les décors fugaces, laissent percevoir

l'influence de l'impressionnisme. De fait les grands recueils du poète sont exactement contemporains des chefs-d'œuvre de Monet, Pissarro et Manet (dont il a fait la connaissance en 1869).

Dans les *Romances sans paroles*, en particulier dans ses Ariettes oubliées et Paysages belges, Verlaine se dégage de façon bien plus radicale que dans ses recueils précédents de la tradition poétique. De fait, dans ces deux sections, Verlaine a souvent recours aux vers impairs et, au contraire de ce qu'exigent les règles de la prosodie, l'alternance des rimes masculines et féminines n'est pas systématiquement appliquée. Dans les Paysages belges, d'ailleurs, Verlaine «tord le cou à l'éloquence» et se concentre à capter l'instant dans ce qu'il a de plus fugitif, alors que dans «*Beams*» c'est l'exaltation devant la beauté que le poète exprime de la manière la plus directe possible.

Dans une composition des Poèmes saturniens, Verlaine cueille les éléments du décor en une série de flashes discontinus – un peu comme les peintres impressionnistes qui juxtaposent de minuscules touches de couleur pure:

La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette / De flèches et de tours à jour la silhouette/ D'une ville gothique éteinte ou lointain gris. / "Effet de nuit" ; poèmes saturniens (Verlaine, 1968, 712).

De ce fait, la description n'est pas construite de façon architecturale (de haut en bas, de gauche à droite, du "général" au

" particulier"); le relevé s'opère dans l'ordre subjectif de la prise de conscience, en partant des impressions les plus fortes, puis en affinant la perception quand l'œil est parvenu à «accommoder». Avec des moyens littéraires, c'est un art proprement impressionniste que Verlaine met en œuvre. Toutefois, il semble encore s'en excuser ici en présentant ce tableau comme une simple esquisse: «Toute cette dentelle de pierre buissonne. / Sur le fuligineux fouillis d'un fond d'ébauche» (Verlaine, 1988, 115).

Dans le même recueil, l'ébauche se fait presque caricature pour broser ce «Croquis parisien»: «La lune plaquait ses teintes de zinc / Par angles obtus / Des bouts de fumée en forme de cinq / Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus» (Verlaine, 1968, 63).

En envoyant à Mallarmé un exemplaire des Poèmes saturniens, Verlaine pouvait à juste titre se reconnaître impressionniste: « j'ose espérer que vous y reconnaîtrez un effort vers la Sensation rendue » (Verlaine, 1972, 87). - la sensation dans ce qu'elle a de plus délicat et de plus éphémère: l'impression.

C'est sans doute dans les *Paysages belges* de *Romances sans paroles*, écrits pendant les semaines de vagabondage avec Rimbaud, qu'apparaît le mieux le caractère impressionniste du style verlainien. Le poète énumère sans transition les images visuelles, sonores, olfactives – ou plutôt les *impressions*, le retentissement en lui de ces sensations. Il picore littéralement du

regard les détails et dialogue avec eux à fleur de sentiment: «Briques et tuiles, / O les charmants / Petits asiles / Pour les amants ! / "Walcourt» (Verlaine, 1968, 734).

3- Absence de verbes dans la poésie de Verlaine:

Dans le recueil *Romances sans paroles*, Verlaine cherche à capter l'intensité et la fugacité des choses un peu à la manière impressionniste, il fait en sorte que l'instant soit saisi au plus juste, c'est pour cela que dans certains poèmes on ne rencontre pas un verbe, pas une proposition régulièrement construite. Une succession de notes brèves, dans une tonalité gaie, comme les impressionnistes.

La fonction organisatrice du verbe est évidente dans *Ariette I*. Or on voit plutôt sa faiblesse dans les *Romances sans paroles*. A propos des «C'EST» de cette première *Ariette*, Ruth Moser par exemple écrit:

Ici, tous les contours logiques sont effacés. La strophe se compose d'énumérations, plutôt d'évocations, de sensations qui s'ajoutent les unes aux autres et qui sont reliées par le verbe le plus faible qui soit, le verbe *être*. Il n'y a donc entre elles aucune relation de cause ou de conséquence, elles se juxtaposent simplement. Le poète les accueille et les subit sans se poser aucune question, sans réflexion, il n'est plus qu'une sensibilité infiniment plastique, capable d'éprouver les mouvements les plus secrets des choses et de son être. Les choses viennent se fondre en lui et la sensibilité ne les distingue plus d'elle-même (1952, 84-85).

Antoine Adam abonde dans le même sens: «Ces images, Verlaine ne les construit pas, et parce qu'il n'ose pas encore supprimer le verbe dans ses phrases, il emploie avec insistance le plus insignifiant, le plus incolore, le plus inactif de tous les verbes, le verbe *être*» (1953, 110-111). Un peu plus loin, il précise la perspective:

Qu'on lise par exemple *Walcourt*. Pas un verbe, pas une proposition régulièrement construite. Pas une transition. Une succession de notes brèves, dans une tonalité lumineuse et gaie. Comme les impressionnistes, Verlaine peint très clair, tout préoccupé maintenant de rendre les vibrations de la lumière et ses jeux merveilleux. Comme eux encore, il néglige le modelé, il juxtapose hardiment les tons, (...) (*Ibid.*, 113-114).

Claude Cuénot aussi ordonne l'effort d'"élimination du verbe" de *Ariette I*, avec un «présentatif dont la valeur verbale n'est plus guère sentie», à *Walcourt* (1963, 205). L'unanimité se fait pour lier absence du verbe et impressionnisme:

Enfin, l'impressionnisme est encore un moyen de rendre aiguë la poésie verlainienne. Le principe de l'Ecole de Plein Air qui consiste à se placer en face de la nature et à noter directement ses impressions (...) a aussi ses incidences sur le plan syntactique (...) Ce bombardement des sensations se traduit encore par la disjonction séquentielle, la syntaxe affective, ou par l'absence de verbe, comme dans *Walcourt* (...) Cette tendance à l'énumération nominale, à la suppression des verbes, fait surgir les objets devant les

yeux avant toute appréhension intellectuelle (Marchal-Vincent, 1999, 142-143).

Eléonore Zimmermann elle-même reprend l'idée, en énumérant les poèmes sans verbe: *Effet de nuit* (*Poèmes Saturniens*), *Bonne Chanson XIV* (en partie seulement) et, toujours, *Walcourt*:

De tels poèmes ont amené les critiques à parler de l'impressionnisme de Verlaine. En effet, les "impressionnistes" ont aussi peint clair, par taches vives, avec un refus complet de l'interprétation. [...] Il faut peindre pour l'œil, non pour l'entendement, qui fera à partir du tableau la même synthèse qu'il fait à partir des données de la nature. [...] Verlaine cherche un dépouillement, une simplification extrême de la forme. Il s'en sert pour communiquer une impression de naïveté, son emploi de la répétition en fait foi, et plus encore de l'immédiat dans la sensation, donc de sa réalité absolue et indiscutable (Zimmermann, 1967, 79).

Quelles que soient les nuances, c'est la même analyse qui prévaut: l'impression est «immédiate», antérieure à toute intervention de l'intelligence ; la construction de la phrase par le verbe est le (seul) moyen d'organiser sa pensée, la marque indiscutable et indispensable de l'intellection — que refuse Verlaine ; enfin, cet impressionnisme poétique rejoindrait l'impressionnisme pictural, en vertu d'une équivalence entre la suppression du verbe et la juxtaposition des touches... Nous ferons porter notre attaque sur le second point, naturellement: il est aisé de démontrer que l'absence de

verbe n'implique pas celle de toute «construction intellectuelle», que *Walcourt* ni ne privilégie la sensation naïve ni ne représente le terme, même provisoire, d'aucune entreprise impressionniste.

Walcourt est le seul poème à ne compter aucun verbe. Verlaine transpose tout ce qu'il voit du train dans son ordre de vision.

Briques et tuiles, / O les charmants /
Petits asiles / Pour les amants ! / Houblons
et vignes, / Feuilles et fleurs, / Tentes
insignes / Des francs buveurs ! /
Guinguettes claires, / Bières, clameurs, /
Servantes chaires / A tous fumeurs ! / Gare
prochaine, / Gais chemins grands... /
Quelles aubaines, / Bons juifs-errants ! («
Walcourt») (Verlaine, 1968, 223).

Il écrit tout ce qu'il voit au fur et à mesure de son périple. Les quatrains, composés de mots juxtaposés sans lien les uns avec les autres, n'entretiennent eux aussi aucun lien entre eux. Les mots sont des touches de couleurs qu'il juxtapose. L'impression est immédiate, antérieure à toute intervention de l'intelligence, ici, l'impressionnisme poétique rejoint l'impressionnisme pictural, en vertu d'une équivalence entre la suppression du verbe et la juxtaposition des touches. Verlaine cherche un dépouillement, une simplification extrême de la forme. Il s'en sert pour communiquer une impression de naïveté, son emploi de la répétition en fait foi, et plus encore de l'immédiat dans la sensation donc de sa réalité absolue et indiscutable. Il y a bien une analogie

décelée entre l'art impressionniste et celui de «*Walcourt*».

Les objets surgissent devant les yeux avant toute intervention intellectuelle, on est en face de la nature en notant directement ses impressions. Verlaine fait vivre son état d'âme hors de lui, loin de lui, dans une objectivité trouble.

Dans «*Simple fresque II*», on trouve également des phrases nominales dans le troisième sizain: « Le château, tout blanc / Avec, à son flanc, / Le soleil couché, / Les champs à l'entour: / Oh! Que notre amour/ N'est-il la niché ! » (Verlaine, 1988, 121). Dans l'expression «Les champs à l'entour» il y a élargissement de la vision en renforçant l'impression de groupement avec une connotation funèbre due à ce que ce « château tout blanc » vers lequel se dirigent des vieillards évoque un tombeau. Le regard serait peut-être désir de mort. Dans tout le poème on sent une tentation de creuser la distance entre sujet et objet du regard, il constitue un tableau en rêve inaccessible.

La phrase sans verbe continue de dire la rupture entre le sujet et la nature, de dire comment le paysage prend ses distances. Il y a là une dissociation entre l'impression et son origine, une distanciation de l'objet. C'est un amour pour le paysage lointain, en mouvement.

Ailleurs, il se montre d'autant plus impressionniste qu'il a visiblement composé le poème en regardant défiler le paysage par la fenêtre d'un train – position d'observateur qu'il appréciait

particulièrement. Une pièce des *Mémoires d'un veuf* (*Œuvres en prose, 100*) et une autre de *La bonne chanson* ont été écrites de la sorte. C'est sans aucun doute dans les paysages belges qu'apparaît le mieux le caractère impressionniste du style verlainien, une technique analogue à la technique picturale consistant à cueillir les éléments du décor en une série de notations superposées. Les textes " Charleroi " et " Malines " sont intéressants pour le caractère instantané du coup d'œil, mais aussi pour leur rythme. Les vers de quatre pieds font littéralement entendre le tressautement des essieux sur les rails, monotone musique de fond coutumière aux voyageurs ; En recourant au tétrasyllabe qui hache les strophes, en employant les «*k*» qui craquent, les «*r*» et les «*g*» qui grondent, Verlaine rend compte de merveilleuse façon du tressautement du train et des bruits des forges dans les quatre vers «Plutôt des bouges / Que des maisons. / Quels horizons / De forges rouges !» (*Ibid.*, 211).

«Charleroi» qui suit immédiatement «Walcourt» dans la deuxième section «paysages belges», compte encore deux quatrains sans aucun verbe. Il semble reprendre la même dynamique, c'est à dire une traversée d'une ville en train. Dans ce poème, on a une précipitation qui se joue dans le rythme accéléré des questions. Par cette syntaxe on perçoit une tentative de déchiffrement entravée par l'opacité de la sensation. «Chaque strophe de «Charleroi» commence bien avec une impression

visuelle, mais se termine en fait avec une interprétation cachée» (Zimmermann, 1967, 79).

Le poème " Charleroi " emprunte son titre au nom d'une ville belge, située dans une région minière et industrielle. Parmi les champs et les usines, un train emmenant Verlaine et Rimbaud roule à toute allure. Au rythme haletant de sa course le poème se présente comme une succession rapide et discontinue d'impressions jetées à la face du voyageur. Dans ce chaos de sensations brutales et d'impressions fulgurantes le voyageur éprouve une sorte de vertige enivrant. Mais les intervalles du fracas laissent toutefois le temps au lecteur d'une transfiguration métaphorique et fantastique qui lui permet d'unir son âme au paysage:

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'œil 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 ? (Verlaine, 1968, 226).

L'art de Verlaine exprime le souci d'une libération esthétique, partagée par les musiciens et les peintres, et qui, pour les poètes, les situent dans la continuité des romantiques. Il n'est pas question de rupture totale, Verlaine conservera de l'alexandrin le nombre et la rime, mais plutôt d'un esprit d'émancipation propre à la génération symboliste et

impressionniste. Peintre de l'éphémère et de l'indéfini comme tous les Impressionnistes, Verlaine évoque des paysages qui ont la fragilité d'un reflet dans l'eau. Ainsi, dans la pièce VIII des *Ariettes oubliées*: «Comme des nuées / Flottent gris les chênes / Des forêts prochaines / Parmi les buées». (Verlaine, 1988, 261).

4- Impressionnisme dans «*Soleils Couchants*» de Verlaine et de Monet:

Eglise de Varangéville, Soleil Couchant le tableau de Monet et *Soleils Couchants*, le poème de Verlaine, sont deux œuvres qui représentent quelques aspects de l'Impressionnisme: l'importance de la lumière, la couleur, et le mouvement. La création de l'atmosphère (l'impression) que ces artistes évoquent est plus importante que les détails. Comme les peintures impressionnistes, ces œuvres soulignent la lumière et le mouvement afin de recréer la fragilité du temps dans la nature.

La peinture «Eglise de Varangéville, Soleil Couchant» par Monet est un excellent exemple de l'impressionnisme. On voit comment la peinture ou la lumière, la couleur, et le mélange du naturel et de l'artificiel créent une atmosphère de calme et de chaleur. Nous voudrions montrer comment Monet suggère une impression de cette scène à Varangéville.

La lumière est l'un des aspects les plus importants dans l'art de Monet, dont Levine dit: «Monet's art was therefore at once the inevitable consequence of a

historical evolution towards an ever more precise rendition of light in its ephemeral effects...» (Levine, Steven Z., 1976, 80). Dans sa peinture, «*Eglise de Varangéville, Soleil Couchant*», comme le titre indique la lumière joue un rôle essentiel et en regardant le tableau on voit qu'elle domine la scène, tandis que le soleil se couche. Ce moment de la journée est plein de suspens car le soleil sera bientôt parti et la nuit est imminente. Mais Monet construit ce paysage pour évoquer une impression extrême de calme. Il nous fixe ce temps de la journée comme s'il existait toujours, donc on n'est pas pressé de se baigner dans la lumière. Monet évoque cet effet d'illumination par son choix de couleurs.

Les trois aspects de «*Église de Varangéville, Le Soleil Couchant*» que Monet a incorporés dans son tableau: la qualité de la lumière, son choix de couleurs et leur arrangement, et la conjonction entre la nature et l'église créent une impression de sérénité dans la fragilité du temps trouvé dans la nature.

↓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↑

↓Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,

Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchants sur les grèves.
«*Soleils Couchants*» (Verlaine, 1988, 261).

Dans le poème, "*Soleils Couchants*", (Poèmes Saturniens), on peut voir tous les aspects artistiques de Verlaine, peintre et musicien. La poésie de Verlaine, comme une peinture impressionniste, avec des rythmes fugaces, des rimes faibles, reflète les touches imprécises d'un pinceau, qui espère rendre une atmosphère, un sentiment, un moment dans le temps. "*Soleils Couchants*" communique un air de regret, le sentiment de quelqu'un de perdu, à la dérive, le désespoir d'une personne qui considère l'arrivée du crépuscule avec remords. Les rythmes précipités, mais toutefois hésitants créent une tension comme s'ils révélaient une préoccupation avec le temps, le passage du temps, comme s'il voulait l'arrêter. Mais comme le texte déplore les «étranges rêves» qui «défilent sans trêves», comme les «soleils couchants sur les grèves», peut-être comme une vie qui passe trop vite, le rythme du texte accentue le passage rapide de l'aube au coucher du soleil. "*Soleils Couchants*" a des rythmes courts et fuyants. Le texte est composé des vers impairs qui créent un effet pressé. Comme l'oreille attend un rythme régulier, le rythme irrégulier nous presse d'un vers à l'autre. Donc, le rythme, lui-même, «défile sans trêve», reflétant et renforçant la tension entre le passage du temps et l'essai

de capturer et d'arrêter le temps à un moment précis. De plus, le rythme constant crée un effet hypnotique, donnant un aspect musical.

Avec les répétitions placées irrégulièrement, et l'enjambement comme règle et non comme exception, le poème crée la spontanéité, l'inspiration soudaine, et un air intime. La nature des rythmes et, par ailleurs, les rimes pauvres qui produisent aussi l'effet de la vie mouvante et insaisissable de la conscience. Donc, il semble que Verlaine ait écrit l'œuvre comme une réponse immédiate à une scène qui se déroule devant ses yeux. De plus, en construisant une seule phrase faite d'une série de propositions subordonnées, enfilées l'une après l'autre, et un rythme rapide, son style ressemble aux touches rapides d'un pinceau sur une toile.

Avec ces touches rapides, Verlaine peint des images obsédantes, donnant un sentiment de tristesse non définie qui est devenu la marque de l'œuvre verlainienne. En comparant un soleil couchant «sur les grèves» aux «fantômes», en décrivant comment les «étranges rêves, comme des soleils...défilent sans trêves», le poète renforce l'aspect vague et indéterminé de la tristesse et souligne la nature affaiblie de la lumière, et peut-être la fragilité de la vie.

5- Impressionnisme dans le poème *Chanson d'Automne* de Verlaine et la peinture de Monet:

Nous retrouvons dans le poème "Chanson d'Automne", et le tableau

"Etretat, Soleil Couchant" des éléments stylistiques et thématiques qui joignent les deux œuvres sous la définition de l'Impressionnisme. Ce poème de Verlaine, et le tableau de Monet basent leur contenu dans la Nature, depuis laquelle les thèmes de l'eau et du temps sont exprimés. Les méthodes, fort différentes pour chaque média, ont en commun une fluidité qui rappelle l'impression de l'eau et de la lumière, ainsi que la furtivité de chaque instant qui passe.

L'eau, source de vie, symbole de pureté, image typiquement impressionniste dans ses capacités d'exprimer l'atmosphère d'un instant, devient un élément central pour chacune de ces œuvres. Pour Monet, l'eau est aussi bien un thème de temps, dans lequel ciel et mer sont joints dans le reflet éternel d'un instant, qu'une méthode de peindre, un mélange de couleurs et de lumière. Pour Verlaine, la poésie devient aussi un phénomène liquide, dont les sons «o», «eu», et «l» produisent une sonorité longue et fluide. Dans les deux œuvres, un rythme berceur, un mouvement constant de couleurs, de syllabes et de sons, créent une atmosphère imprécise, le portrait éternel d'un instant fugitif.

La capture d'un instant évoque l'importance du temps dans l'art impressionniste. "Chanson d'Automne" fait appel aux cycles du temps, aux saisons qui mesurent les années, tout en communiquant l'état d'âme momentané du poète. Cet état d'âme verlainien prend la forme d'une mélancolie exprimée par un

rythme lent, des sonorités longues et sombres, et des rimes plates et embrassées. De même, Monet capture un instant d'un crépuscule de plus en plus sombre dans un mélange de couleurs sans limites. Comme le ciel et la mer de Monet qui se touchent pour refléter le cycle interminable de jour et de nuit, le poème de Verlaine retrouve à la fin l'expression du début, formant ainsi une composition circulaire. Sans début et sans fin, les saisons et les jours se renouvellent, mesures infinies du temps qui passe.

De ces deux œuvres faisant appel à des sens différents, nous retrouvons une définition de l'Impressionnisme. Entre la peinture de Monet et la poésie de Verlaine des thèmes et des méthodes forment des liens concrets. L'eau devient une image sur toile et une sonorité fluide d'un poème. Le temps se présente sous forme d'un instant visuel, un état d'âme momentanée, un rythme de sons, ainsi qu'une immortalité des cycles saisonniers et journaliers. Des méthodes des artistes émanent ensuite une impression qui englobe tous les sens: la musicalité des vers de Verlaine et l'atmosphère que personnifie Monet dans son œuvre, se complètent dans un ensemble totalisant la définition de l'Impressionnisme.

Les sanglots longs
Des jours anciens
Et je pleure;
Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,

Pareil à la Feuille morte.↑

↓ Je me souviens
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.
Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure.
« Chanson d'automne » (*Ibid.*, 252).

Conclusion :

L'étude de la poésie de Verlaine nous a ainsi mené à constater son caractère nettement impressionniste, qui l'apparente à la peinture. À la recherche de nouvelles formules, de nouvelles visions, Verlaine «est ivre de mouvement libérateur [...] enregistre toutes brutes les sensations de vitesse, immédiates, d'où la manière de peindre [...] non pas la chose, mais l'effet qu'elle produit» (Bornecque, 1976, 75-76).

En effet, l'essentiel c'est de fixer un reflet qui passe vite, qu'on a peur de voir s'échapper, de donner forme à tout ce qui est spontané et fugitif. La poésie de Verlaine s'apparente à la peinture impressionniste, une peinture où l'impression du "Moi" semble absente. Des paysages où la nature et la modernité se juxtaposent brutalement. Ainsi dans «Charleroi» (villes industrielles), «Chevaux de bois» (fêtes foraines) et «Malines» (la campagne), éléments naturels et urbains sont réunis.

Les expressions de mouvements ne manquent pas dans le recueil que ce soit dans le balancement de l'«Ariette II et V»,

dans le tourbillon sans fin de «Chevaux de bois», dans le glissement du train de «Walcourt», «Charleroi» et «Malines», le glissement sur l'eau de «Beams» («Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement»), ou dans «la fuite» évoquée dans «*Simple fresques I*». Ce mouvement est décomposé, arrêté, selon la manière impressionniste pour en faire ressortir la couleur et la lumière, ce qui constitue la base de l'inspiration. Ce mouvement est celui d'un écartèlement qui fait du "moi" un spectateur de lui même, à la fois sujet et objet.

Bibliographie :

- ADAM, A. (1953). *Verlaine*. Paris: Hatier, Connaissance des lettres.
- BORNECQUE, Jacques-Henri. (1976). *Verlaine*. Paris: Seuil, Éditions écrivains de toujours.
- CUÉNOT, Claude (1963). *Dans notes et commentaires de Romances sans paroles*. Paris: Gallimard, Livre de poche.
- LEVINE, Steven Z. (1976). *Monet and His Critics*. New York: Garland Publishing.
- MARCHAL, Vincent, Béatrice. (1999). *La poésie française depuis Baudelaire*. Paris: Dunod.
- MONNERET, Sophie. (1980 / 1981). *L'impressionnisme et son époque*. Paris: Dictionnaire international, Robert Laffont, Éditions Denoël.
- MOSER, Ruth. (1952). *L'impressionnisme français: Peinture, littérature, musique*. Genève: Droz et Lille: Giard, cité par C. Cuénot, 1963.
- PETIT, Karl (1996). *Dictionnaire des citations*. Genève: Buisnière.
- VERLAINE, Paul. (1988). *La bonne chanson, Romances sans paroles*. Paris: Sagesse, Collection le livre de poche. Préface d'Antoine Blondin, Notes et commentaires de Claude Cuénot.
- VERLAINE, Paul. (1968). *Œuvres poétiques complètes*. Établi et annoté par Yves Le Dantec. Paris: Éditions Révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Éditions Gallimard Bibliothèque de La Pléiade.
- VERLAINE, Paul. (1972). *Œuvres en prose*. Paris: Gallimard, Collections de La Pléiade.
- Zimmermann, Eléonore M. (1967). *Magies de Verlaine*. Paris: Librairie José Corti.