



Fabula / Les Colloques
Verlaine, reprises, parodies, stratégies

« – Eux ils vont toujours ! » : Colombine et Maya

Bertrand Degott, IUFM de Besançon



Pour citer cet article

Bertrand Degott, IUFM de Besançon, « « – Eux ils vont toujours ! » : Colombine et Maya », *Fabula / Les colloques*, « Verlaine, reprises, parodies, stratégies », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document848.php>, article mis en ligne le 29 Décembre 2007, consulté le 09 Mai 2025

« – Eux ils vont toujours ! » : Colombine et Maya

Bertrand Degott, IUFM de Besançon

Au fond du passage Choiseul

Le Ramayana règne en maître ;

De Vischnou Catulle est grand-prêtre

Et Verlaine est à peu près seul,

Dans cette émeute de poètes,

À ne point parler le sanskrit...

Eugène Vermersch¹

Il doit y avoir sous ce crâne des danses macabres de pensées folles.

René Delorme²

En 1924, Pierre Martino voit dans les *Fêtes galantes* « une façon nouvelle de comprendre l'amour... en littérature » aussi éloignée de l'héroïsme classique que des sentimentalités romantiques ; « des amours faciles, des hommes galants, des femmes complaisantes, des indulgences mutuelles » en sont les composantes et Verlaine se contenterait, comme plus tard Maupassant, « d'y ajouter une pointe d'interprétation schopenhauerienne ». En effet, « tous ces jeux d'amour cachent les grands desseins obscurs de la nature ; l'homme qui se croit maître de son plaisir, est le jouet de forces hostiles. Colombine, "une belle enfant méchante", entraîne derrière elle Léandre, Pierrot, Cassandre, Arlequin »³ Et Pierre Martino de citer les deux dernières strophes de « Colombine ». En 1959, Jacques-Henry Bornecque

¹ E. Vermersch cité par M. Pakenham, *Correspondance générale de Verlaine, I (1857-1885)*, Fayard, 2005, p. 137

² R. Delorme, « Paul Verlaine », *ibid.*, p. 173

³ Pierre Martino, *Verlaine*, Boivin & Cie, 1924, p. 72 (c'est moi qui souligne).

reprend l'analyse à son compte pour comparer Colombine à la Circé « d'un parnassien tout imprégné lui-même de la philosophie schopenhauerienne, Louis Ménard »⁴. Ce même Louis Ménard confie en effet au *Parnasse contemporain* de 1869-1871 des poèmes peut-être plus marqués par le bouddhisme que par Schopenhauer, parmi lesquels « Circé », que cite Bornecque.

Si le rapprochement est possible, il s'agit plus vraisemblablement d'un schopenhauerisme, disons ambiant, ou alors de seconde main⁵. Pour un Verlaine peu germanophone⁶, l'ouvrage majeur de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819), n'est traduit en français par Auguste Burdeau qu'à la fin des années 1880. Et lorsque, à cette même époque, le poète parle du philosophe, c'est en des termes de nature à décourager toute velléité d'associer leurs deux œuvres. Cette protestation d'ignorance d'une part, dans un article consacré à Anatole Baju, le directeur du *Décadent* : « or je vous annonce pour peu que vous y teniez, que je n'ai jamais, pour ma part, lu une ligne du, paraît-il, décourageant Épicure teuton »⁷. Cet accès de chauvinisme aigu d'autre part, que rapporte Jules Huret dans son « Enquête sur l'évolution littéraire », trois ans plus tard (1891) :

Le symbolisme ?... comprends pas... Ça doit être un mot allemand... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole. Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c'est de l'allemandisme ; qu'est-ce que ça peut faire à un poète ce que Kant, Schopenhauer, Hegel et autres Boches pensent des sentiments humains ! Moi je suis Français, vous m'entendez bien, un chauvin de Français, – avant tout⁸.

À rebours d'une tendance – en effet héritée du Romantisme allemand – à rapprocher poésie et philosophie et à penser le poème avec les mots des philosophes, Verlaine réclame un lyrisme subjectif, nourri par le plaisir et par la douleur. Une telle revendication, remarquable d'abord par des accents nationalistes plutôt fréquents après Sedan, le distingue aussi d'un Mallarmé qui élabore

⁴ Jacques-Henry Bornecque, *Lumières sur les « Fêtes galantes »*, Nizet, 1959, p. 175.

⁵ On peut mentionner l'article de Paul-Armand Challemeil-Lacourt, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne, Arthur Schopenhauer » (*La Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1870) ou l'ouvrage de Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer* (1874), l'un et l'autre postérieurs aux *Fêtes galantes*.

⁶ Selon Georges Zayed, ses tentatives réitérées d'apprendre l'allemand sont restées « sans résultat » (*La Formation littéraire de Verlaine*, n^{le} éd. augmentée, Nizet, 1970, p. 122 et 123).

⁷ « Anatole Baju », *Les Hommes d'aujourd'hui, Œuvres en prose complètes* [désormais *Pr.*], éd. J. Borel, Gallimard, « La Pléiade », 1972, p. 811. Dans ces pages de 1888, Verlaine s'étonne que l'opinion ait pu les considérer, lui et les trois premiers de ses « *Maudits* » (Corbière, Rimbaud et Mallarmé) comme « pessimistes et schopenhaueriens ».

⁸ *Pr.*, p. 1134 et 1135. On trouve dans une pièce des *Épigrammes* (1894) dédiée à Sully-Prudhomme une déclaration plus nuancée : « Schopenhauer m'embête un peu/ Malgré son épicurisme » (*Œuvres poétiques complètes* [désormais *Po.*], éd. Borel-Le Dantec, Gallimard, « La Pléiade », 1962, p. 873).

explicitement son œuvre en résonance avec l'idéalisme hégélien⁹. On notera surtout, nonobstant ces remarques certainement schématiques, que dans les deux cas la critique de Schopenhauer découle du refus de se laisser étiqueter, là comme décadent, ici comme symboliste : l'histoire littéraire ne reconnaît-elle pas au philosophe allemand une influence considérable sur le décadentisme français et plus généralement dans l'art et la pensée fin de siècle ? Sachant qu'un refus a souvent la valeur d'un symptôme, nous essaierons de voir quels mots du poème gagnent à être reliés aux images et aux mots de la philosophie, ceux de Schopenhauer d'abord et sans forcément passer par son truchement ceux de l'hindouisme et du bouddhisme¹⁰, mais aussi dans quelle mesure ces mots et ces images-là peuvent éclairer l'anti-conceptualisme de Verlaine.

Odelette et chanson

On se demande évidemment quel besoin la critique éprouve de ramener à de la pensée un texte voulu musical. « – Do mi sol mi fa ! – » : en transcrivant le nom des notes dans le ms. Zweig des *Fêtes galantes*¹¹, Verlaine ne prend même pas la peine de les séparer par des virgules. Le procédé est certes inauguré par « Sur l'herbe » (p. 99¹²), mais il envahit ici le mètre dominant, le 5s, fortement lié à la chanson¹³. Le sizain lui-même avec ses deux modules (aab) en 5/5/2 peut être considéré comme une façon musicale de rythmer le 12s¹⁴. Du moins Hugo et Banville, qui utilisent cette strophe avant Verlaine, l'entendent-ils ainsi. Hugo sous-titre « La Chanson du fou » les 24 vers en épigraphe de sa ballade dixième « À un passant » des *Odes et ballades*¹⁵ ; c'est en effet Elespuru, l'un des bouffons de Cromwell, qui les « chant[e] sur un air monotone » au début du quatrième acte de *Cromwell*¹⁶ (1827). Quant à Banville, il utilise le même sizain dans l'une de ses *Odelettes* (1856), « À Arsène Houssaye » ; et quand, dans sa préface, il caractérise ce genre issu de l'Antiquité et repris par Ronsard, c'est plus d'une fois par recours au vocabulaire musical¹⁷. Tout

⁹ Sur la question des rapports entre poésie et philosophie, voir Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 21 sq.

¹⁰ Sur l'importance de l'hindouisme pour Verlaine, voir G. Zayed, *La Formation littéraire de Verlaine*, op. cit., p. 125-127. Il faut bien sûr aussi compter avec l'influence d'autres Parnassiens, tel Catulle Mendès et surtout Leconte de Lisle pour le bouddhisme.

¹¹ Ce manuscrit est actuellement conservé à la *British Library*, selon Steve Murphy (*Marges du premier Verlaine*, Champion, 2003, p. 205).

¹² Les références en corps de texte sont faites à l'édition J. Borel dans la collection « Poésie » de chez Gallimard.

¹³ Sur ce point, voir Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, PUF, « Premier cycle », 1999, p. 102.

¹⁴ On ne peut évidemment pas en dire autant lorsque le sizain commence sur une rime féminine, comme c'est le cas dans « La Nuit » (1830) de Musset (*Poésies posthumes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Ph. Van Tieghem, Le Seuil, « L'Intégrale », p. 222).

¹⁵ Cette ballade apparaît dans l'édition de 1826 des *Odes et ballades*, dans les *Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Gallimard, « La Pléiade », t. I, p. 521.

¹⁶ Hugo, *Théâtre complet*, Gallimard, « La Pléiade », t. I, p. 759.

cela contribue à faire de « Colombine » – peut-être avec « À Clymène » (p. 114) – la pièce des *Fêtes* qui tient le plus de la chanson¹⁸.

Lorsque, cent ans après, Brassens chante Verlaine, c'est « Colombine » qu'il choisit pour son album *Chanson pour l'Auvergnat*¹⁹. Outre trois modifications de détail²⁰, il remplace le cinquième sizain par un intermède instrumental :

– Eux ils vont toujours !

Fatidique cours

Des astres,

Oh ! dis-moi vers quels

Mornes ou cruels

Désastres

Cette modification qu'on imagine nécessaire à en faire une chanson de Brassens revient aussi à extraire le poème non seulement des *Fêtes galantes* mais encore de l'œuvre de Verlaine en général. La strophe en effet regarde vers l'origine en reprenant en chiasme la rime *désastres::des astres*, la seconde des *Poèmes saturniens* (p. 33). Se trouvent ainsi mis entre parenthèses non seulement le saturnisme déclaré par le premier recueil, mais encore la « suite mauvaise » présagée par le rire du « Faune » (p. 112), et par suite l'assombrissement de la dernière partie des *Fêtes*. Ce que l'interprétation de Brassens met bien en valeur en revanche – par la suppression de la cinquième strophe mais également par ses changements de tonalité²¹ –, c'est la composition ternaire du poème. Ses six sizains

¹⁷ « Une odelette ne dure pas plus longtemps que la roulade d'un rossignol, mais, pour le jeu de ces trilles et de ces arpèges vite envolés, il faudrait une voix d'un timbre toujours pur » (*Œuvres poétiques complètes*, éd. P. J. Edwards, t. II, Champion, 1996, p. 97). Ailleurs, Banville parle de « chansons » (*ibid.*, p. 96).

¹⁸ P. S. Hambly signale que d'autres pièces des *Fêtes* « se ressentent de la lecture des *Odelettes* » (Banville, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 570) : on y trouve en effet déjà la forme d'« En bateau » (« À Adolphe Gaïffe », *ibid.*, p. 132) et la strophe d'« À Clymène » (« À Henry Murger », *ibid.*, p. 113-116). Cette dernière étant déjà chez Ronsard (« De l'élection de son sépulcre »), on la trouve aussi bien dans « Venise », l'une des « chansons à mettre en musique » des *Premières Poésies* (1829-1835) de Musset, que dans « Politique » (1831), l'une des « odelettes » que Nerval inclut dans ses *Petits Châteaux de Bohême*. Ce regain d'intérêt pour Ronsard vers 1830 est initié par Sainte-Beuve, qui publie en 1828 un *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*. C'est à lui que Banville dédie ses *Odelettes*.

¹⁹ L'enregistrement de « Colombine » date de 1956. *Chanson pour l'Auvergnat* est le troisième CD de l'intégrale des chansons de Brassens distribuée par Philips. Dans le CD n° 4 (*Je me suis fait tout petit*), Brassens adopte la même forme versifiée pour « Le Vin » (1957).

²⁰ « Les yeux luisant sous/ Le masque » (v. 11-12), « Une frêle enfant » (v. 17) : aucune de ces modifications n'est attestée parmi les variantes.

²¹ Sur un ensemble en *do* majeur tranchent la troisième strophe en *mi* mineur et l'intermède en *ré* majeur. Je remercie Frédéric Bouton de m'avoir fourni ces précisions musicales.

hétérométriques déclinent en effet trois volées de douze vers suivant une progression par addition/superposition : les quatre personnages masculins + Colombine + le poète. Or cette structure tripartite repose sur la cohésion syntaxico-sémantique des strophes deux à deux²², cohésion d'autant plus remarquable qu'elle n'est pas plus chez Hugo que chez Banville lorsqu'ils utilisent le même rythme²³.

Quelque chose tout de même pourrait expliquer l'amputation à laquelle se livre Brassens. Ainsi les tenants de la pointe d'interprétation schopenhauerienne mettent tous deux un point après *Désastres*. Du même coup, au lieu d'être régi par *conduit* (v. 35), le circonstant « vers quels/ Mornes ou cruels/ Désastres » dépend de *vont* (v. 25) ; si cela ne change pas grand-chose au sens, cela remet en cause l'interdépendance des deux derniers sizains, les constitue en cellules autonomes. Le pessimisme schopenhauerien apparaîtrait-il plus nettement ainsi ponctué ? on n'oserait en jurer. Il reste que, à l'examen des variantes, rien n'autorise ce point après *Désastres*.

Tours et retours

Tenons donc pour acquise la structure ternaire du poème. Nous allons voir qu'elle correspond, comme dans le domaine musical, à un mouvement tournant. Pareils aux marionnettes²⁴ de la chanson, les personnages masculins font « trois p'tits tours et puis s'en vont ». Le premier tour (v. 1-12) est à vrai dire déjà un retour, puisque Pierrot, Cassandre et Arlequin apparaissent dans le même ordre dans « Pantomime » (p. 98). Retour certes plus animé, par contraste avec les dessus de porte²⁵ « a parte » du second poème des *Fêtes*, où le portrait du personnage coïncide chaque fois avec la strophe : ici, trois vers pour Pierrot, deux pour Cassandre, six pour Arlequin ; on notera même que le « saut de puce » de Pierrot accompagne le seul rejet du poème, à condition d'entendre par *rejet* la discordance de module à module. Quant au premier vers, il se pourrait qu'il singe volontairement le titre d'une comédie de Banville, *Le Beau Léandre* (1856), où Léandre – que Banville présente comme « chevalier d'industrie », c'est-à-dire comme un escroc, ce qui est aussi le sens d'*aigrefin* (v. 8) – veut bien continuer à recevoir les faveurs de Colombine sans l'épouser :

²² D'un point de vue syntaxique on peut considérer que le poème n'est fait que d'une phrase, le point d'exclamation au v. 24 n'ayant que secondairement un rôle démarcatif. En revanche, la structure pourrait être marquée par les tirets au début des v. 13 et 25.

²³ Bien que la « Chanson du fou » soit composée de quatre sizains sur une seule rime féminine en *-une*, c'est avec le module (aab) que la phrase coïncide trois fois sur quatre ; quant à l'odelette « À Arsène Houssaye », elle est composée de dix-sept sizains dont le regroupement deux à deux n'est qu'occasionnel. La tenue du phrasé qu'on remarque par contraste chez Verlaine est caractéristique de sa manière.

²⁴ Rappelons que les marionnettes articulées et manipulées à l'aide de fils sont aussi appelées *fantoches*.

²⁵ Sur cette notion, voir mon analyse des *Fêtes galantes*, « Le Faune et le zinzolin », dans *Verlaine, première manière* sous la direction d'Arnaud Bernadet, PUF/CNED, 2007, p. 90.

COLOMBINE

Alors, marions-nous.

LÉANDRE, montant sur le banc pour parler plus commodément.

Ma chère Colombine,

Les destins que pour nous le sort là-haut combine,

Par des astres divers sont tous contrariés,

Et l'on a vu des gens, pour s'être mariés,

Tomber sur leurs vieux jours dans les plus grands désastres.

Songez-y bien.

COLOMBINE

Pour moi, je me moque des astres

Et de tes chansons. Point de noces, plus d'amour...

²⁶

Son nom en tête du cortège juste après le titre et la reprise à Banville de la rime, funambulesque avant la lettre, *désastres :: des astres* confirment cette hypothèse. Néanmoins, si l'on reste avec « Colombine » dans le registre de la comédie, ce n'est plus de mariage qu'il s'agit, mais de duperie.

Entre le second et le troisième tour (v. 13-36), les fantoches s'effacent devant celle qui les manipule à vue, cette Colombine d'autant plus présente qu'elle n'est justement nommée que dans le titre. De « Tout ce monde va,/ Rit, chante/ Et danse » (v. 14-16) à « – Eux ils vont toujours ! » (v. 25), ils perdent en vers, en verbes d'action, peut-être même en intérêt si l'on considère l'anaphore. Mais c'est surtout le verbe *aller*, à la rime au vers 14 et repris au vers 25, qui mérite notre attention²⁷.

On n'est pas loin ici de l'emploi absolu du verbe – comme quand Hernani dit de lui-même qu'il est « une force qui va » (*Hernani*, III) –, tant le locatif est chaque fois retardé, par l'accumulation des verbes dans le premier cas (v. 15 et 16), par le segment détaché, l'interjection et l'impératif dans le second (v. 26-28) et surtout,

²⁶ Théodore de Banville, *Comédies*, Fasquelle, « Bibliothèque Charpentier », 1902, p. 82.

²⁷ Pour l'anecdote, les deux hypotextes utilisent chacun la périphrase *aller* + *-ant*, qu'on trouve au v. 2 de l'inaugural « Clair de lune » : « Au soleil couchant/ Toi qui vas cherchant/ Fortune... » (« La Chanson du fou », v. 1-3) ; « Je m'en vais cherchant/ Le secret du chant/ Lyrique. » (« À Arsène Houssaye », v. 13-18).

dans ce dernier cas, du fait de la réinterprétation de la syntaxe à laquelle la dernière strophe contraint le lecteur. Nos quatre marionnettes voient ainsi leur déambulation encadrée par Colombine (« devant », v. 16) et par l'issue fatale (« vers », v. 28) dont le rire du « Faune » est l'oracle. Il semble en tout cas que rien ne permet de dire comme Martino que Colombine mène en tête le cortège²⁸ ; ce qui vaut pour la Circé de Ménard²⁹ ou le joueur de flûte de Hamelin³⁰ n'est pas à extrapoler ici. Plus répulsive qu'attractive d'ailleurs (v. 22-24), c'est elle qui imprime le mouvement – elle n'en est pas le but. On n'adhérera pas davantage à la « course à l'abîme »³¹ de Bornecque, laquelle suppose un mouvement orienté. En effet, l'adverbe « toujours » renforce l'aspect imperfectif du verbe *aller* en emploi absolu ; de surcroît, la collocation du verbe et des syntagmes « tout ce monde » et « cours des astres » donne à ce mouvement perpétuel un je-ne-sais-quoi de circulaire qui fait que, si désastres il y a, c'est en fonction d'un principe de répétition.

« – Eux ils vont toujours ! ». À l'emphase près, c'est ce que dit déjà « Nuit du Walpurgis classique », qu'on peut considérer comme la matrice des *Fêtes* dans les *Poèmes saturniens* :

N'importe ! ils vont toujours, les fébriles fantômes,

Menant leur ronde vaste et morne et tressautant

Comme dans un rayon de soleil des atomes... (p. 57)

Ce sabbat situé dans « un jardin de Lenôtre » est aussi intérieur que le « paysage choisi » (p. 97) des *Fêtes galantes*. Et fréquents les mouvements tournants dans ce recueil où même « le marbre... tournoie » (p. 120). Quand Verlaine en 1890 parle des *Fêtes* comme de « bergerades contournées »³², c'est bien sûr pour en souligner l'affectation, le maniérisme, mais il est difficile de ne pas entendre aussi l'adjectif au sens propre. À propos de « Mandoline » (p. 113), Olivier Bivort écrit : « Le tournoiement, qui provoque la perte des sens, est, avec le va-et-vient, un des mouvements verlainiens par excellence »³³. C'est assez dire que sexuellement connoté, même en dehors des *Fêtes*, dans « Initium » (p. 67) par exemple, ou dans

²⁸ Voir citation *supra*.

²⁹ « Sous le joug du désir, èle traîne à sa suite/ L'innombrable troupeau des êtres... » (*Poèmes et rêveries d'un païen mystique*, Paris, Librairie de « L'Art indépendant », 1895, p. 166) ; l'orthographe est de Ménard, qui se voulut réformateur dans ce domaine, mais c'est moi qui souligne.

³⁰ « Si l'on me permet cette association d'idées brutale, l'on songe soudain au maléfique preneur de rats de Hameln, et à son troupeau fasciné » (J.-H. Bornecque, *Lumières sur les « Fêtes galantes »*, op. cit., p. 177).

³¹ *Ibid.*

³² « Critique des *Poèmes saturniens* », *Pr.*, p. 721.

³³ Olivier Bivort, *Fêtes galantes* précédé de *Les Amies* et suivi de *La Bonne Chanson*, Le Livre de Poche, 2000, p. 96.

« Bruxelles. Chevaux de bois » (p. 141 et 142), il se trouve fortement associé au vouloir-vivre, à la *volonté* au sens où l'entend Schopenhauer.

Le voile de Maya

Cherchant à caractériser l'odelette, Banville utilise deux formules qui peuvent éclairer ce qui se joue dans « Colombine ». Il y a d'abord cette espèce de discordance entre le dire et le dit : l'odelette serait « une manière de propos familier relevé et discipliné par les cadences lyriques d'un rythme précis et bref »³⁴. Cette définition convient aussi bien à « Colombine », dont les familiarités de contenu sont en effet largement compensées par la contrainte formelle. « C'est une phrase d'ode-épître », écrit encore Banville en une formule qui, si elle fait penser à « Lettre » (p. 115 et 116), met en valeur de façon plus générale la composante conversationnelle des *Fêtes*³⁵. Comme on l'a vu déjà, la situation d'énonciation de « Colombine » n'est pas absolument claire : à qui s'adresse le locuteur dans toujours la même cinquième strophe ? Quant à la fonction du segment détaché « Fatidique cours/ Des astres », il n'est pas interdit d'hésiter entre apostrophe et apposition. L'adresse fonctionnerait alors ou bien comme « Hé ! bonsoir, la Lune ! » (« Sur l'herbe », p. 99) – mais sans la légèreté bien sûr –, ou bien comme une adresse à l'autre, un aparté lyrique comparable à celui de « Clair de lune » (p. 97). « La rupture provoquée par les exclamatifs et l'exhortation (v. 25 et 28) donne au discours un tour plus personnel »³⁶, écrit encore Olivier Bivort. Il faut donc que cette expression d'une inquiétude intime ait paru à Brassens discordante d'avec la légèreté de la chanson. Ou, plus gênant encore, qu'un dessus de porte avec ses personnages de comédie puisse faire l'objet d'un questionnement de type ontologique.

Considérons un instant le segment détaché « fatidique cours/ Des astres » comme une apposition à *ils*, ou plus largement à « ils vont toujours »³⁷. Il constituerait le troisième degré d'une amplification qui va de l'évocation des personnages un à un, en passant par « tout ce monde » jusqu'à leur transformation en étoiles³⁸. Il semble en tout cas que l'énergie qui les meut soit, sinon celle qui régit le cosmos et qui fait que *ça tûrne*, du moins suffisamment répandue pour que le sujet lyrique se sente impliqué dans le mouvement. Le premier mot à la rime est *sot*, le dernier *dupes*. Si

³⁴ Préface aux *Odelettes*, *op. cit.*, p. 95.

³⁵ Sur ce point, voir « Décamérons et conversations », dans « *Fêtes galantes* », « *Romances sans paroles* » précédé de « *Poèmes saturniens* » de Paul Verlaine, Gallimard, « Foliothèque », 2007, p. 141-146.

³⁶ *Fêtes galantes* précédé de *Les Amies...* *op. cit.*, p. 108.

³⁷ Si l'on définit l'apposition à partir d'une relation attributive, le test fonctionne dans les deux cas : *Ils sont le fatidique cours des astres ; Qu'ils aillent toujours fait* [plutôt que *est*] *le fatidique cours des astres*.

³⁸ C'est l'interprétation que choisit par exemple, dans sa page consacrée à « Colombine », le site Internet *Analyse Brassens* : « Brassens préfère ici occulter la métaphore de la course cosmique des personnages, pour recentrer le texte sur le petit peuple de Colombine ».

Léandre joue ici, comme Clitandre dans « Pantomime » (p. 98) ou dans « Mandoline » (p. 113), son personnage de soupirant par excellence, peut-être ce joli cœur est-il aussi la dupe par excellence. On trouve déjà là en substance le monde manichéen dont *Sagesse* (I, III) proposera le mode d'emploi :

Il faut n'être pas dupe en ce farceur de monde

Où le bonheur n'a rien d'exquis et d'alléchant

S'il n'y frétille un peu de pervers et d'immonde,

Et pour n'être pas dupe il faut être méchant³⁹.

Et cependant, peut-on parler de duperie sans aussitôt se situer du côté de l'interprétation du commerce amoureux, sans en dénoncer le fonctionnement pervers ? Cette Colombine en femme-chatte doit beaucoup à Baudelaire, bien sûr. Elle n'est pas loin de l'Ève chrétienne, de cette « fame » qui, pour citer le fameux Louis Ménard, « est l'instrument du Démon et la source de la damnation du monde »⁴⁰ et précipite la chute ; mais aussi perverse au sens propre de celle qui, mettant le sens dessus dessous, donne un nouveau tour à la roue. La dernière rime *jupes :: dupes* est la première des « Ingénus » (p. 103) : s'il y a une progression dramatique dans les *Fêtes*, c'en pourrait être une marque. « Oh ! dis-moi vers quels/ Mornes ou cruels/ Désastres » ? Faut-il donc « une suite/ Mauvaise à ces instants sereins » ? – Le plaisir engendre-t-il toujours la souffrance ?, demande simplement Verlaine. Mûri par l'expérience, délivré de la niaiserie masochiste des « Ingénus », le sujet lyrique tente de lever le voile de Maya.

Cette maturation est aussi celle qu'en 1890 Verlaine réclame pour son œuvre, contre « l'éternelle jeunesse de certains Parnassiens qui ne peut reproduire que ce qu'elle a lu et dans la forme où elle l'a lu » :

La chute des cheveux et celle de certaines illusions, même si sceptiques, défigurent bien une tête qui a vécu, – et intellectuellement aussi, parfois même, la dénatureraient. L'amour physique, par exemple, mais c'est d'ordinaire tout pomponné, tout frais, satin et rubans et mandoline, rose au chapeau, des moutons pour un peu, qu'il apparaît au « printemps de la vie »⁴¹.

Ainsi Colombine – dont le nom résonne dans toute la table des *Fêtes*⁴² – resurgit-elle vingt ans plus tard comme allégorie de l'amour physique à vingt ans, mais

³⁹ *Po.*, p. 245.

⁴⁰ « Apo théose du féminin », *Poèmes et rêveries...*, *op. cit.*, p. 313.

⁴¹ « Critique des *Poèmes saturniens* », *art. cit.*, p. 720-722.

également en tant que telle comme exemple de ces illusions qu'avec l'âge on perd comme les cheveux. Le nom *Maya* veut dire « illusion » en sanskrit. Or le voile de Maya, que Schopenhauer nomme *der Schleier des Truges* (« le voile de l'illusion, de la tromperie »), nous rend dupe de notre propre représentation, nous empêche d'accéder à une connaissance véritable du monde :

ce mode de connaissance n'atteint jamais l'être des choses, il ne peut que poursuivre à l'infini les phénomènes, et ainsi il va sans terme et sans but, pareil à l'écureuil dans sa cage, jusqu'au jour où, las enfin, il s'arrête à n'importe quel point de la roue, en haut, en bas, puis, une fois là, prétend imposer aux autres le respect des idées où il s'est fixé⁴³.

Cette roue est aussi celle du *Samsara* dans le bouddhisme tibétain : c'est notre ignorance et notre appétit de vivre qui, donnant « une suite mauvaise » à des « instants sereins », transformant le plaisir en souffrance, nous contraignent sans fin à nous réincarner ; seule la sublimation – par l'art, la charité ou l'ascèse, dit Schopenhauer – permet d'échapper au cycle des vies et par la suite d'atteindre le *Nirvana*. Dans les roues verlainiennes, et toujours du mauvais côtés des jupes, tournent indistinctement les fantômes de la nuit du Walpurgis, les marionnettes des *Fêtes galantes*, les amants du champ de foire de Saint-Gilles, et plus tard les prévenus dans la cour des Petits-Carmes⁴⁴ : ce sont autant de dupes que le poète moque et/ou plaint d'autant plus volontiers qu'il se sent pris dans le même mouvement, sujet à des illusions de même nature. Arnaud Bernadet a noté cette ambivalence à propos de « Bruxelles. Chevaux de bois », quoique sa perspective soit à dominante politique : « Le sujet qui éprouve universellement les vertus euphoriques du manège tente d'instaurer une distance. Il s'efforce d'être en dehors du jeu qui le fascine et le reprend sans cesse ». Et plus loin : « Derrière l'attirance et l'allégresse, il laisse entendre des préjugés de lettré et d'artiste »⁴⁵. Dans l'élaboration de son œuvre également, Verlaine comme tout poète court le risque de tourner en rond, d'être dupé par ses propres représentations ou de céder aux séductions de sa propre image, en somme de rester prisonnier de toujours sa même peau de poète. On comprend peut-être mieux alors, non seulement qu'avec une telle détermination il abjure la théorie⁴⁶, refuse les concepts et les étiquettes,

⁴² « Cortège », « Les Coquillages », « Colloque sentimental » pour l'initiale *Co[l]* ; « En patinant », « Mandoline », « En sourdine » pour la finale *ine* ; si l'on y ajoute « Clair de lune » et « Pantomime », à la fois pour leur trisyllabisme commun et pour respectivement la contre-assonance et l'assonance, ce sont huit titres sur vingt et un qu'on peut mobiliser rien qu'à partir de relations phoniques simples.

⁴³ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, n^{le} éd. revue et corrigée par Richard Roos, PUF, 1966, p. 349.

⁴⁴ « Autre », *Parallèlement*, Po., p. 499 et 500.

⁴⁵ A. Bernadet, « Une machine à fabriquer le peuple : Bruxelles. Chevaux de bois », André Guyaux (dir.), *Les Premiers Recueils de Verlaine. « Poèmes saturniens », « Fêtes galantes », « Romances sans paroles »*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Colloques de la Sorbonne », 2008, p. 91 et 94.

mais aussi qu'il se montre ironique à l'endroit de « l'éternelle jeunesse de certains parnassiens ». Cette énergie inquiète, contradictoire et turbulente, qui s'exprime en fusées autant qu'en ritournelles, est aussi celle qui donne au lyrisme verlainien d'avoir su renouveler ses formes et ses images. Telle est, comme je l'entends du moins, la leçon de « Colombine ».

⁴⁶ « Puis, car n'allez pas prendre au pied de la lettre mon "Art poétique" de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson après tout, – JE N'AURAI PAS FAIT DE THÉORIE » (« Critique des *Poèmes saturniens* », art. cit., p. 722).

PLAN

AUTEUR

Bertrand Degott, IUFM de Besançon

[Voir ses autres contributions](#)