

Verlaine et Swinburne

Depuis 1827, quand on en parla pour la première fois à la Sorbonne, la littérature comparée a fait d'énormes progrès. On a comparé l'influence d'un auteur sur un autre, d'un auteur sur une époque et d'un auteur sur un pays. On a fait des études comparatives des poètes anglais et français qui ont subi des influences identiques. Mais jusqu'ici on n'a jamais comparé le plus musical des poètes français avec le plus musical des poètes anglais, c'est-à-dire, Verlaine et Swinburne. Nous nous proposons de le faire, en jetant un coup d'œil sur leur vie, leur tempérament et leur poésie. Il faudra expliquer et comparer leur symbolisme; mais la comparaison importante est celle de la musique que ce symbolisme domine.

I

Tout en subissant, d'inégale façon d'ailleurs, la double influence de Baudelaire et de Victor Hugo, Verlaine¹ et Swinburne² ont exploré des voies nouvelles de la poésie. Bien qu'ils aient été tous deux des enfants choyés, fils d'officiers, d'un physique et d'un moral assez étranges, la relation de leurs vie à leur œuvre n'est pas la même.

Pour comprendre complètement Verlaine, il faut se reporter aux multiples événements qui ont bouleversé sa vie. Ce n'est pas indispensable pour une compréhension de Swinburne. Par conséquent, la vie de Verlaine a beaucoup d'écho dans ses œuvres; celle de Swinburne en a peu. Tous deux ont écrit de la poésie lyrique, des drames et de la critique. Dans ce dernier genre, on remarque une différence: Swinburne était bon critique; Verlaine ne l'était guère. Chez Verlaine, l'influence religieuse est catholique et elle

1. Paul Verlaine (1844-1896): *Poèmes saturniens*, 1866; *Sagesse*, 1881; *Jadis et naguère*, 1885; *Parallèlement*, 1889; etc.

2. Algernon Charles Swinburne (1837-1909): *The Queen Mother* et *Rosamond*, 1860; *Atalanta in Calydon*, 1865; *Poems and Ballads*, 1866, 1878, 1889; *Songs before Sunrise*, 1871; *Bothwell*, 1874; *Mary Stuart*, 1881; *Tristram of Lyonesse*, 1882; etc.

apparaît dans les idées et les sentiments de sa poésie; chez Swinburne, une éducation quasi-catholique lui a laissé seulement le langage de l'Écriture Sainte dans laquelle il avait beaucoup puisé. Chez les deux il y a une curieuse alliance du sensuel et du spirituel.

Verlaine est le poète de la nature, de la religion et de l'amour. On trouve chez lui l'harmonie des lignes et des formes, l'accord du cœur et de la pensée. Les caractéristiques de sa poésie sont une note plaintive et mélancolique, une certaine inertie, le renoncement, l'intimité, la rêverie, l'accablement de l'âme; c'est la poésie du défaitisme. Swinburne est le poète de la liberté, de la mélodie, de la passion, du destin, de la nature, de l'amour et de la gloire. Il est érudit et il idolâtre les héros. Son dynamisme a une triple inspiration: pré-raphaélite, classique et médiévale. Franchement athée, il ne se soumet ni au Dieu « des chrétiens », ni aux dieux de l'antiquité. Chez lui, le ciel et la terre, l'air et l'eau se confondent pour éclater dans un immense crescendo de couleur, de passion et de gloire. Comme Verlaine, il avait écrit de la poésie pleine de nuances et d'un certain élément brumeux — le symbolisme.

Quelle est la nature de cet élément qui remplit la poésie de Verlaine et de Swinburne? Quand on entend le mot *symbolisme* on est amené à penser aux symboles, et quand on pense aux symboles on est amené à les confondre avec des allégories. Mais ce n'est pas seulement une allégorie que le symbole. Le symbole dans l'emploi symboliste du mot indique la présence incertaine de ce dont il s'agit; c'est la suggestion pure. L'allégorie devient statique et épuisée quand on en découvre le sens.

Mais le symbolisme ne se limite pas nécessairement à l'emploi des symboles, et les symboles ne se rapportent pas non plus nécessairement au symbolisme. On pourrait dire, cependant, que la poésie symboliste n'a rien de logique parce qu'on ne peut pas la traduire en langage direct. Mais c'est justement cette qualité qui lui donne sa force. Semblable à la musique, et peut-être, parce qu'elle est de la musique, sa source d'émotions et d'imagination est plus universelle; son art, plus évocateur. Il y a une différence entre la poésie symboliste et la poésie symbolique. De cette dernière, les

exemples les plus typiques sont peut-être les symboles de Vigny. Le symbolisme est autre chose de bien plus compliqué. On peut puiser les sentiments les plus profonds qui viennent quand on pense aux astres ou à l'infinité de l'espace ou encore au mystère de la vie et la mort. On peut les examiner à fond. On peut essayer de les exprimer et on peut réussir dans une certaine mesure; mais, il y a toujours une partie qui reste inexprimée ou qui défie l'expression. C'est ce restant impénétrable que le symbolisme a recherché. Incapable de s'exprimer par des procédés ordinaires du langage, les symbolistes l'ont fait par la suggestion et par des effets musicaux.

Cependant, la différence entre la langue symbolique et la langue symboliste, c'est que celle-ci est remplie de l'essence de la poésie qui est quelque chose d'illimité, d'infini, qui satisfait non seulement notre imagination mais notre « tout » avec des incertitudes, des promesses et des frissons physiques autant qu'intellectuels. La langue symboliste contient non seulement l'idée mais aussi le halo qui l'entoure. Par conséquent, les émotions esquissées par cette langue deviennent de plus en plus illusoires et nébuleuses. On peut les comparer à la prière. Elles montrent la relation entre un fait direct et visible et le reflet d'un lointain, à moitié caché, qui promet beaucoup. Cet élément est le symbole de la certitude que possède le savoir limitée de notre expérience, à côté des incertitudes, lointaines et séduisantes, qui de temps à autre nous viennent. La perspective d'un arbre en silhouette devant le ciel et la mer fait un appel à l'âme parce qu'elle suggère l'infini.

Mais les symbolistes ont commis l'erreur de pousser trop loin cette émotion de mystère; en se servant de « correspondances » ils ont abouti à une impasse chaotique. Au lieu d'effets brumeux, on trouve parfois une obscurité totale. Verlaine et Swinburne ont subi les mêmes influences qu'a subies cette école; avant sa naissance ils écrivaient de la poésie symboliste.

Le symbolisme fut une déviation du cours régulier de l'expression littéraire française mais c'était la suite d'un cours naturel dans la littérature anglaise. A partir des *Lyrical Ballads*, et même avant, il y avait du symbolisme

dans la poésie anglaise. C'est naturel à l'esprit anglais de se livrer à des émotions symbolistes. Le génie de nulle autre poésie ne montre une tendance latente, plus portée au symbolisme que celui de la littérature anglaise. Dans la littérature anglaise du 19^e siècle il y a beaucoup de symbolisme qu'on n'a point aperçu. Dans la poésie de Shelly, de Coleridge, de Browning et de Tennyson il y a une préoccupation de la vie intérieure, de l'au-delà, du sens du mystère, et un effroi, devant l'éternité incompréhensible, tout à fait en accord avec l'esprit des symbolistes français. Verlaine et Swinburne ont puisé dans la richesse des sentiments et du rythme qu'offrait cette poésie.

Ils ont été frappés par le symbolisme de cette même poésie et surtout par son élément le plus évocateur, la musique. Et c'est sur la musique qu'ils ont basé leur poétique. Aux vers intellectuels des parnassiens, Verlaine a substitué une poésie essentielle, totale, par le retour à la chanson primitive où par un miracle de goût et une maîtrise spéciale, acquise pendant toute une vie de recherches et d'efforts, il a pu traduire les mélodies qui se formaient en lui. Le premier éclat du génie mélodique de Swinburne réveilla le monde. Le refrain au début de *Atalanta in Calydon* apporte une voix si nouvelle dans le monde qu'il est impossible d'oublier cette musique. La cadence du sentiment et le rythme de la phrase sont inséparables et caractérisent son génie. Comme le tempérament du poète, ils sont unis dans la diversité de leurs syllables et ils jettent un éclat de ce qu'on peut appeler, une couleur du son. Les refrains de *Atalanta* ont le rôle de préludes aux changements lyriques et font de Swinburne le nouveau maître dans l'art de la chanson. Tel est le singulier et l'étonnant don poétique de Swinburne. C'est dans leur commune recherche de la musique que s'apparentent Verlaine et Swinburne. Mais c'est dans la portée et le genre de cette musique qu'ils se différencient.

II

Une étude de la musique chez Verlaine et Swinburne ne serait pas complète si elle ne tenait pas compte de l'influence de Richard Wagner. Même si Verlaine et Swinburne ne

furent pas de grands wagnériens, Baudelaire qui les a influencés en fut un. Baudelaire et Wagner avaient, chacun de son côté, fourni aux jeunes auteurs un double but qui est de réintégrer le mysticisme dans la littérature et d'incorporer à la poésie des moyens d'expression jusque-là réservés à d'autres arts, de n'en pas faire seulement une parole articulée exprimant dans un rythme spécial des idées ou des sentiments clairs et directs, mais une musique qui crée des états de sensibilité, qui suggère le rêve, des impressions et des sensations de toutes sortes et qui, comme la musique instrumentale, nous arrache au monde réel pour nous transporter dans un monde idéal. Wagner base sa théorie de la fusion de la musique et de la poésie sur la conception de la relation significative entre l'onomatopée élémentaire et les sons musicaux.

Ce n'est pas la théorie de Mallarmé qui croyait que les mots sont de simples sonorités: employés autrement que dans leur signification banale et conventionnelle, ils peuvent évoquer des idées et des associations aussi vagues et diverses que la musique. Mallarmé est ainsi amené à l'obscurité. Il voyait d'ailleurs un abîme entre la pensée de l'artiste et la compréhension du lecteur. Wagner et Baudelaire eux ne constataient point cet abîme; par conséquent, ils avaient une préférence pour l'élément dramatique de l'art. On va voir comment, à l'égard de la clarté, Verlaine penche vers le système de Wagner et de Baudelaire, et comment Swinburne, bien qu'il subisse l'influence de Baudelaire, suit plutôt le culte mallarméen de l'obscurité.

On peut remarquer quand même, chez Verlaine, une influence wagnérienne, mais d'un effet tout autre que chez Mallarmé. Verlaine n'a pas de penchant allemand. S'il a bataillé pour Wagner, « J'ai fait jadis le coup de poing pour Wagner ¹. » c'est parce que c'était alors le seul moyen d'affirmer que la poésie et la musique étaient des arts très voisins. Il a dû entendre pour la première fois la musique wagnérienne au concert, vers 1857, au temps du Parnasse ². La beauté mystique de cette musique a fait, sans doute, une

1. *Epigrammes* XX.

2. Seule référence à Wagner, 1869.
(Correspondance Vol. 1, p. 257).

puissante impression sur son imagination. Dans la *Nuit de Walpurgis Classique*¹ on trouve une allusion à Tannhauser. Les images aussi de ce poème pourraient bien être d'inspiration wagnérienne: « Et voici qu'à l'appel des cors s'entre-lacent soudain des formes toutes blanches... » Aussi pourrait-on citer *Parsifal*, *Saint Graal*, et quelques poèmes de son recueil *Amour*. On a remarqué dans le rythme impair et les hiatus de Verlaine un souvenir de la musique wagnérienne. Même dans l'*Art poétique*, la « rythmique boîteuse, dérivée de certains accords à la Wagner, donne au poème comme un mouvement fiévreux, un geste neurasthétique assez en harmonie avec les images évoquées². »

Verlaine commença d'aimer la musique quand il était assez jeune. Déjà à l'âge de sept ans il aimait à écouter la musique militaire que l'on jouait à Metz sur l'Esplanade. En Angleterre, il écoutait un chœur d'amateurs chanter des airs sacrés de Mozart et de Haydn. A Paris, aux temps des *Fêtes Galantes*, il fréquentait la même maison que Wagner, 17, rue Capital, la résidence de Nina de Callias qui composait de la musique et jouait du Wagner sur le piano. Wagner était très populaire chez les amis de Verlaine. Le jour de ses fiançailles, Charles de Sivry, dont Verlaine allait épouser la demi-sœur, joua joyeusement sur l'harmonium la *Marche Nuptiale de Tannhauser*, l'*Oeil crevé* et *Serpent à plumes*. Mais on ne peut pas savoir à quelle musique pensait Verlaine durant ses soirées paisibles à Reithel, quand il tirait d'une armoire les cahiers de son labeur secret où il traçait les signes d'un langage mystérieux, des phrases disposées en lignes inégales, des syllabes, qui font écho, à tout un système d'incantation, par lequel ses douleurs se ravivent et cependant se bercent elles-mêmes, transposées en musique.

On pourrait bien trouver des influences de Wagner dans les œuvres de Swinburne qui, dans son genre médiéval, son art sacerdotal, son opposition à diverses divinités et son symbolisme offre une si grande ressemblance avec le célèbre musicien. On pourrait établir un parallèle entre *Laus Veneris* et *Tannhauser*, entre *Tristram of Lyonesse* et *Tristan et Yseult*, si l'on ne tenait pas compte des dates. Si *Tannhauser* a

1. *Poèmes saturniens*.

2. André Barre: *Le Symbolisme*, p. 191.

influencé *Laus Veneris*, c'est par la brochure que Baudelaire avait publiée et envoyée à Swinburne¹; mais Swinburne écrit² que Baudelaire lui avait envoyé cette revue seulement après qu'il eût achevé *Laus Veneris*. Peut-on dire que la composition de *Tristram of Lyonesse*, publié après le *Tristan et Yseult*, est d'influence wagnérienne? Encore, non. Swinburne avait eu l'idée de composer *Tristram* dès son séjour à Eton, quant il ne connaissait pas même l'existence de Wagner. Mais on ne peut pas dire que Swinburne ait absolument échappé à l'influence wagnérienne. Il a lu et écouté assez d'opinions sur *Tannhauser* pour en subir l'influence dans son poèmes — surtout les opinions de Baudelaire.

Quand il collaborait avec Lucine Viotti et Charles de Sivry pour composer des scenarios d'opérette pour Chabrier: *Vaucachard et fils* (1868), Verlaine a tenté d'imiter Meilhac, Halévy et Hervé. Il raffolait d'Offenbach. A Londres, en 1873, il assista, à sa grande satisfaction, aux opéras de celui-ci, qui devenaient de plus en plus populaires. Swinburne connaissait Offenbach en personne. Le musicien avait été son hôte quand il séjournait à Etrétat en octobre, 1868. Mais Swinburne n'avait pas une si grande connaissance de la musique, ni le goût délicat que possédait Verlaine. Par exemple, chez lui, à Holmwood où il visitait de temps en temps ses parents, on idolâtrait la musique; le piano était triomphant et la poésie en souffrait. Swinburne n'avait pas d'oreille pour la musique instrumentale et ne pouvait pas l'apprécier. Écouter jouer un instrument le rendait fou d'impatience. Il entendait plutôt la musique dans la littérature de l'antiquité, surtout dans la littérature grecque dont il maîtrisa la versification. Il s'inspirait aussi de la musique élémentaire de la nature. En 1863 tout en nageant dans le Cornish Sea et faisant galoper son cheval sur les falaises, il murmurait des vers qui commençaient à prendre la forme de sa fameuse *Atalanta in Calydon*, avec la remarquable fusion grecque de la musique et du drame, du drame et de la poésie.

Mais, chez Verlaine et Swinburne l'idée est liée à la musique selon un mode différent. Chez Verlaine, cette

1. *Richard Wagner et Tannhauser à Paris.*

2. *Notes on Poems and Reviews.*

fusion est une règle générale; c'est avant et après sa floraison de génie qu'il ignore la musique ou la sacrifie à l'idée. Dans ses meilleurs poèmes cette fusion existe toujours. Voyons, par exemple, comment la tristesse des pleurs se lie avec la musique des sons dans la chanson célèbre :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville⁹
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

— *Romances sans paroles.*

Le mot *pleure* à la première ligne, est un générateur d'harmonie pour tout le poème. Le son suggère le sentiment, évoque d'autres mots et assonances semblables comme, *cœur, pleut, deuil, doux, pluie*. On compte 19 de ces mots, et ils sont assez rapprochés les uns des autres pour donner un sentiment effectif des pleurs. C'est comme si l'on plaquait plusieurs accords de la même note sur le piano. Le même procédé apparaît dans la plupart de ses chefs-d'œuvre, par exemple, dans *Chanson d'automne* avec les *eu* et les *on* et dans *Le son du cor* avec les *o* et les *oi*.

Verlaine se sert aussi du rythme pour unir le sentiment à la musique. Dans *Chanson d'automne*, les syllabes longues dans des vers courts suivent le sentiment de la langueur blessée qu'ont causée les sanglots longs du vent, mais quand

9. Ici Verlaine s'éloigne de la prosodie: le deuxième mot de chaque quatrain ne rime pas.

« sonne l'heure » des syllabes brèves commencent à s'installer dans le poème, et à prendre pour un instant le rythme des sanglots humains: « Et je pleure ». Quand le poète se laisse emporter par le « vent mauvais » « deçà, delà » l'irrégularité du rythme suit l'idée d'une feuille morte emportée au hasard par le vent. *Le ciel est, par-dessus le toit* peut nous fournir d'autres exemples. A la quatrième strophe la répétition du rythme irrégulier donne l'effet du sanglot:

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

Ce sanglot avec l'addition de « Dis », adressée à lui même, devient plus fort et commence à s'emparer physiquement du poète. Mais un des plus beaux exemples de ce rythme des pleurs vient des larmes et des sanglots du débauché, de l'ivrogne qui se repent dans la prison de Mons. Le sentiment et le rythme sortent du fond de l'âme de Verlaine. On note l'irrégularité des coupes qui est celle des sanglots:

— Ah! Seigneur, qu'ai-je ? Hélas ! me voici tout en larmes
D'une joie extraordinaire: votre voix
Me fait comme du bien et du mal à la fois,
Et le mal et le bien, tout a les mêmes charmes.

Plein d'une humble prière, encore qu'un trouble immense
Brouille l'espoir que votre voix me révéla,
Et j'aspire en tremblant.

— Pauvre âme, c'est cela !

— *Sagesse.*

Même si les idées s'enveloppent de la brume symboliste, même s'il faut pénétrer dans la vie du poète, on peut toujours comprendre l'idée générale de Verlaine, tout en goûtant sa musique qui, la plupart du temps, nous aide à comprendre son sentiment. Verlaine ne se sert pas du langage comme d'un instrument d'incantation et il ne rompt presque jamais le lien qui, dans l'expression poétique unit le sens des mots et leur harmonie. Il avait l'habitude d'accorder la musique et l'idée.

L'habitude chez Swinburne c'est de sacrifier l'idée à la musique. Le plus grand maître de la musique des vers anglais, Swinburne se laisse souvent emporter par la musique. L'obscurité qu'on trouve dans ses chefs-d'œuvre les mieux connus ne soulève pas chez nous d'objection, parce qu'elle est effacée par l'enivrante musique. Si on exige une exactitude rigide, on sera surpris de trouver *summer* au lieu de *spring*, *autumn* ou *winter*, — *remembrance* sans *forgetfulness* dans cette fameuse pièce lyrique :

Before the beginning of years,
 There came to the making of man
 Time, with a gift of tears;
 Grief, with a glass that ran;
 Pleasure, with pain for leaven;
 Summer, with flowers that fell;
 Remembrance fallen from heaven,
 And madness risen from hell;
 Strength without hands to smite;
 Love that endures for a breath;
 Night, the shadow of light,
 And life, the shadow of death.

— *Atalanta in Calydon*.

Cela a l'apparence de précision qu'affectait souvent Swinburne. Mais ce n'est que l'apparence. Il remplissait ses vers d'images solennelles, musicales et recherchées. Peut-être le temps a-t-il reçu l'expression *a gift of tears* au lieu de *glass that ran* uniquement à cause de l'allitération. Cette vibration des sons qui ajoute du sens mystérieux aux mots est une caractéristique de la plupart des pièces d'*Atalanta*.

Les mots *breath* et *death* sont nécessaires pour la rime; de même *light* et *night*. Il y a des répétitions qu'on peut attribuer à l'exaltation du poète pour certains mots. On peut trouver le mot *lips* chez lui plus souvent qu'on peut trouver le mot *cœur* chez Verlaine. Mais cet enivrement ne manque pas d'importance. L'emploi du verbe et du substantif *dream* six fois dans 18 lignes que récitent *Althaea*, et l'emploi constant de *divide* et *division* et surtout de *fire* et *light*, *bright* et *shine*, avec *desire* et *high* et *sky* et d'autres mots de même famille deviendront des mots chefs et évocateurs dans la poésie de Swinburne. On peut dire qu'il n'écrit pas un de

ces mots sans le répéter ou l'apparenter avec autre du même groupe. Peut-être est-ce le son de la lettre *i* qu'il trouve expressif; quand il veut faire la louange d'une chose il l'appelle *bright*, le vent est *bright*, la mer est *bright*, et pour lui la qualité maîtresse du visage humain c'est la lumière.

La répétition pure est une autre de ses caractéristiques délibérées — la répétition d'une idée:

O death, a little, a little while sweet death, ...

ou de l'idée et du son à la fois:

A little since, and I was glad, and now
I never shall be glad or sad again.

Les mesures prosodiques de Swinburne sont innombrables. Ses vers réguliers lyriques comme ses vers libres ont plusieurs formes variées; ils sont nets, ils se jouent des mots sans les tyranniser, à tel point qu'on pourrait supposer que chaque mot maintient la mesure. A cause de leur douceur nous ne nous rendons pas compte que les mots ne sont pas toujours groupés selon le génie de la langue anglaise; *imminence of wings* et *the unnumerable lily*. Ce sont des associations d'une autre langue; et d'abord la syntaxe:

Of that I now, I too were
By deep wells and water-floods.

Nous serions tentés de dire que les mots sont en liberté et que, par conséquent, ils ne sont rien. Peu importe ce qu'ils veulent dire. Il suffit que les mots ne nuisent pas à la musique du vers. En effet, Swinburne leur prête quelque chose de délicat, de noble et d'émouvant. Il pouvait composer des vers uniquement de monosyllabes et leur donner une rapidité sautillante par l'emploi, de mots négligeables comme *and*, *of* et *the*. Tennyson lui écrivit un jour qu'il enviait son invention rythmique.

Si l'on envisage maintenant à un autre point de vue l'élément musical dans les vers de Verlaine et de Swinburne, l'on voit que le rythme et la tonalité aussi bien que les éléments qui les composent (accent et intensité pour le

rythme; diapason et qualité pour la tonalité), ne sont pas du tout les mêmes. Bien qu'ils n'écrivent pas dans la même langue¹, on peut s'en rendre compte quand ils traitent à peu près le même sujet: ainsi dans *Sapphics* de Swinburne, un long poème de 24 impairs, et dans *Sapho* de Verlaine un sonnet dont l'irrégularité consiste à intervertir l'ordre habituel des tercets et des quatrains. La différence essentielle entre les deux poètes semble être celle-ci, que Swinburne est un poète de longue haleine, tandis que Verlaine s'en tient comme toujours aux poèmes courts. Cela peut bien s'expliquer par leur vie autant que par leur caractère. Swinburne était le type de l'érudit qui passe son temps dans des livres; il vécut en reclusion la majeure partie de sa vie et, par conséquent, il trouva du temps pour écrire de longs poèmes et des drames poétiques. Verlaine avait un tempérament plus nomade et sa vie fut pleine d'événements qui lui laissaient peu de temps pour écrire des poèmes très étendus. D'ailleurs, il n'aimait pas les « longs ouvrages » et le seul drame qu'il entreprit est resté inachevé. Ses poèmes sont plutôt courts, du genre de la chanson.

Quant au rythme des vers, nous avons déjà mentionné l'extrême rapidité de celui de Swinburne. Verlaine excelle plutôt dans le rythme lent. Il suffit de comparer *The Garden of Prosperine* ou le chœur d'*Atalanta* « Before the beginning of years, ... » avec *Chanson d'automne* ou *Il pleure dans mon cœur* pour s'en convaincre. Dans la théorie, Verlaine recommandait l'impair. En pratique, il l'emploie avec grand succès dans: *La lune blanche*, *A Poor Young Shepherd*² et plusieurs autres poèmes de ce genre. Swinburne aussi se sert beaucoup du vers impair; il a le don de le faire alterner avec des vers de rythme pair. Verlaine emploie souvent le vers court pour désigner la délicatesse comme dans:

Un vaste et tendre
 Apaisement
 Semble descendre
 Du firmament

1. Swinburne a publié de la poésie française, mais ses chefs-d'œuvre sont écrits en anglais.

2. On note plusieurs titres anglais chez Verlaine. *Birds in the Night* est le nom donné à une partie de *Romance sans paroles*.

Que l'astre irise...
C'est l'heure exquise.

— *La Bonne Chanson.*

ou pour esquisser quelque chose de délicat, de fin et de féminin comme dans :

Dame souris trotte,
Noire dans le gris du soir,
Dame souris trotte
Gris dans le noir.

...
Tiens, le petit jour !
Dame souris trotte,
Rose dans les rayons bleus.
Dame souris trotte :
Debout, paresseux !

— *Impression Fausse (Parallèlement).*

Par l'emploi des vers courts et brisés, et des accents et élisions bien placés, Verlaine, ici, donne à sa « dame souris », l'idée et le rythme du trottement. Swinburne emploie les vers brisés pour donner une impression d'énergie nerveuse :

Then broke the whole night in one blow,
Thundering: then all hell with one throe
Heaven, and brought forth beneath the stroke
Death, and all things moved and woke.

— *Epilogue.*

Une autre élément à examiner dans Verlaine et Swinburne c'est la tonalité. Les sons peuvent être monotones ou variés. L'emploi des mêmes consonnes, ou allitération, et des mêmes voyelles, ou assonance, donne un accord de monotonie. Il y a souvent des allitérations dans la poésie de Verlaine :

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous.

Mais cet emploi n'est rien à côté de l'usage qu'en fait Swinburne dans tous ses poèmes, quelquefois même jusqu'à l'agacement :

O wind, O wingless wind that walk'st the sea
Weak wind, wing-broken, wearier wind than we.

— *On the Cliffs.*

Son allitération est une combinaison de consonnes facilement prononcées. Mais il abuse souvent de ce procédé, qui, s'il est trop fréquent, donne une impression d'artifice.

Pour ce qui est de l'assonance, Verlaine semble l'emporter. Peut-être trouverait-on autant, et plus d'exemples d'assonance chez Swinburne qu'on n'en peut trouver chez Verlaine, mais il serait difficile d'en trouver un usage aussi subtil que dans *Chanson d'automne*, *La lune blanche*, *Écoutez la chanson*, et *Le son du cor*, et même dans quelques-uns de ses derniers poèmes.

Dans les poèmes les plus célèbres de Verlaine, le poète vise par ses sentiments des voyelles à une impression générale. C'est l'impression tendre et mélancolique de la sensibilité rêveuse du 18^e siècle dans :

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

— *Fêtes galantes.*

Swinburne emploie les sentiments que peuvent évoquer les voyelles en sautant d'une à l'autre selon les changements d'émotion du poème :

Old glory of warrior ghosts
Shed fresh on filial hosts
With dewfall redder than the dews of day.

— *Birthday Ode.*

Pour la qualité des sons chez Verlaine et Swinburne, on peut noter la combinaison des sons sourds et des sons purs :

Puisque l'aube grandit, puisque voici l'aurore,
Puisque, après m'avoir fui longtemps, l'espoir veut bien
Revolver devers moi qui l'appelle et l'implore...

— *La Bonne Chanson.*

Ici la qualité des sons donne une idée de grandeur. Swinburne peut employer cette combinaison de sons sourds et purs pour la nuance de l'écho :

The old song sounds hollower in mine ear
Than thin keen sounds of dead men's speech,
A noise one hears and would not hear;
To strong to die; to weak to reach
From wave to beach.

— *Felise.*

L'harmonie imitative est aussi visible chez l'un que chez l'autre. Verlaine imite des choses concrètes de la vie courante: bruits de tavernes et de trottoirs, de feuilles et de chemins de fer et, dans certains de ses poèmes célèbres, des instruments de musique, comme le piano et le violon; même la mandoline:

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

— *Fêtes galantes.*

Notons le mot *jase* qui seul peut évoquer le son de la mandoline qui, ici, est timide, rêveur et sensible. Swinburne imite plutôt le son des éléments: la terre, l'air, le feu et l'eau. Par exemple, l'eau lisse roule sur le corps du nageur¹:

And softlier swimming with raised head,
Feels the full flower of morning shed,
And fluent sunrise round him rolled,
That laps and laves his body bold
With fluctuant heaven in water's stead,
And urgent through the growing gold
Strikes, and sees all the spray flash red.

— *Epilogue.*

Mais faisons une distinction entre l'harmonie imitative et l'harmonie proprement dite. C'est l'harmonie d'un ensemble de violons, par exemple, dans:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur

1. La nage était le sport favori de Swinburne.

D'une langueur
Monotone.

— *Poèmes saturniens.*

Ici, c'est l'harmonie qui domine. Dans Swinburne il y a aussi de l'harmonie mais c'est plutôt la mélodie qui domine. Écoutons encore les violons. C'est dans les trois premiers vers de la citation suivante qu'on entend un solo de violon qui se confond dans une harmonie polysyllabique du dernier vers qui semble une sorte de crescendo.

Who shall seek thee and bring
And restore thee thy day
When the dove dipt her wing
And the oars won their way
Where the narrowing Symplegades whitened
The straits of Propontis with spray?

— *Death of Meleager*
(*Atalanta in Calydon*).

Quel genre de musique est celui de nos deux poètes?
Citons Verlaine:

Rien de plus cher que la chanson grise.

— *Art poétique.*

Et la musique de Verlaine, c'est bien la chanson grise —
d'un gris de brume, le gris des nocturnes de Chopin:

Écouter la chanson bien douce,
Qui ne pleure que pour vous plaire,
Elle est discrète, elle est légère:
Un frisson d'eau sur de la mousse !

— *Sagesse.*

L'éliision combinée avec des rimes féminines donne cet effet vaporeux. On compte quatre rimes féminines et quatre éliisions au troisième vers. Mais si Verlaine préfère la musique grise, Swinburne aime mieux la musique vive et colorée, la couleur des éléments — le bleu de l'air et de l'eau, le rouge du feu, et le vert et le noir de la terre:

Then star nor sun shall waken,
Nor any change of light;
Nor sound of waters shaken
Nor any sound or sight:

Nor wintry leaves nor vernal
 Nor days nor things diurnal;
 Only the sleep eternal
 In an eternal night.

— *The Garden of Proserpine.*

Ici la musique est claire et colorée, même si l'idée est brumeuse, contrairement à Verlaine où la musique est brumeuse et l'idée, claire. Dans sa musique poétique, Verlaine n'a pas emprunté de Wagner la lutte entre les éléments et les grandes émotions primitives¹. Mais Swinburne qui a écouté peu de Wagner possède ces éléments dans la musique de sa poésie².

Cependant, chez Verlaine, c'est la musique personnelle de la petite chanson et, comme on l'a dit plus haut, du nocturne de Chopin³. Celle de Swinburne n'est pas la musique des émotions personnelles, mais celle du grand problème de la vie et la mort, du soleil et de la terre, des passions élémentaires, de la jouissance dans la damnation, et de la satiété du plaisir et de la vie.

* * *

Ces poètes ont subi d'une manière inégale l'influence de Wagner. Mais Verlaine qui l'a subie davantage a l'esprit le moins wagnérien tandis que l'œuvre de Swinburne déborde de la lutte entre les éléments et les émotions. Au point de vue du rythme et du sujet nous avons noté l'influence de Wagner sur Verlaine, surtout dans la première partie de son œuvre. Elle est moins nette chez Swinburne. De plus, tous deux connaissaient Offenbach.

En liant l'idée à la musique pour permettre à son lecteur de comprendre musicalement sa pensée, Verlaine suit l'école de Wagner; en évoquant la musique pure, ce qui laisse une lacune entre sa pensée et la compréhension de son auditeur, Swinburne s'apparente au culte de l'obscurité de Mallarmé. Dans Verlaine, la musique ne gêne jamais la pensée. Des sensations les plus aiguës, des sentiments exquis, singuliers,

1. Cela peut se rapporter au tempérament et à la vie de Verlaine.

2. Les causes de cela peuvent être l'influence de Baudelaire et la parenté entre le génie anglais et le génie germanique.

3. Au point de vue de la forme.

rare, de personelles et de fortes pensées surgissent, dans ses accords comme dans ses dissonances. Ce qu'il y a d'important pour Swinburne dans la poésie, ce n'est pas l'idée et la vraisemblance, mais c'est qu'il n'y ait rien de discordant. Et il n'y a point de discordance. L'allitération qui aurait rendu un autre ridicule est ici bien amenée dans l'ensemble. Les mots se suffisent à eux-mêmes; ils sont en eux-mêmes une fin; ils sont tout; la vie des héros et des héroïnes, de la mer et des vents se ramène à leur musique.

Pour tous deux cette loi, formulée par Verlaine, était essentielle: « De la musique avant toute chose »; mais leur genre n'était pas le même. Une musique lente dans des poèmes courts, musique pleine d'émotion et d'angoisse humaines, d'amour malheureux à la Tchaikowski, d'une mélodie brumeuse de nocturne à la Chopin, avec une surabondance d'harmonie — cela, c'est la chanson de Verlaine. La rapidité de la musique des chœurs grecs et des poèmes lyriques trop longs, sautillant avec un rythme de fée et des émotions élémentaires, de la liberté des hommes, de la satiété des plaisirs, du déisme des éléments, de la vie et de la mort, avec la mélodie claire et nette dans une harmonie bien équilibrée — tout cela marque la musique de Swinburne.

Il a fallu vingt ans pour que quelques artistes reconnussent la force pénétrante de la musique de Verlaine, en apparence si légère: en vérité si ineffable. En 1885 elle commença à bouleverser les habitudes établies du vers français. En 1890, de grands musiciens, Debussy et Fauré, adaptèrent à ses paroles les accords de leurs mélodies. Et Swinburne, peu apprécié au début, a eu une popularité énorme à la fin du siècle — même de son vivant. Avec eux, une nouvelle période commence dans la littérature de leur pays. Ils représentent la plus belle floraison du symbolisme dans le génie de leur langue respective. Ce symbolisme, qui ne relève pas entièrement de l'intelligence mais de l'intuition, son mouvement est mort, mais son esprit, chose essentielle, vivra toujours. Cette diffusion de mysticisme, cette suggestion de l'illimité, cette méthode humaine de constater l'infini — elle vivra aussi longtemps que l'humanité elle-même; car ses émotions, profondes comme l'âme, sont vraiment éternelles.

William F. MACKAY,
professeur à l'Université Laval.