

CONSTANTINA MITCHELL

Gallaudet University

Schématisations corporelles et espaces de la mort chez Verlaine

Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
À des grands soleils
Couchants sur les grèves.

Soleils couchants

Le corps humain constitue le point de contact entre l'être et l'espace, l'axe postural s'assimilant ici au schème du macrocosme qui relie ciel et terre, et où se déploient, sur le plan métaphorique, les impulsions antinomiques de l'élan et de la chute¹. Une analogie semblable s'établit entre le corps couché et la dimension horizontale: celle du commencement et de la fin, du départ et du retour. L'imaginaire verlainien se révèle pleinement sensible à ces propriétés de l'organisme comme élément structurant dans la refonte de l'espace poétique. Si la critique s'est longuement penchée sur des questions touchant à la qualité déformatrice de la vision poétique de Verlaine, qui sait livrer les reflets d'horizons multiples et de courses vertigineuses², le rôle du corps et des attitudes corporelles dans l'élaboration de ces espaces offre encore des terrains féconds à explorer. Dans les pages qui suivent, nous nous proposons donc de mettre en lumière l'association de l'horizontalité à la mort, en identifiant parallèlement la pulsion euphémisante qui tend parfois à masquer cette alliance. À cette fin, et dans un premier temps,

il s'agira d'interroger, dans une perspective plus large, la conjonction des axes corps-décor.

Au premier chef, on constate que Verlaine confère souvent à la nature des traits humains. Si aucun *je* ne vient animer ces *topoi* poétiques, une présence humaine s'y fait tout de même sentir, — celle d'un être qui émane en quelque sorte de l'espace qu'il remplit et qui communique ainsi directement avec les choses et les consciences³. Évident par le choix des vocables, subtil par son rôle de catalyseur, le corps inspire le mouvement de paysages, tel celui de « Marine » où

L'océan sonore
Palpite sous l'œil
De la lune en deuil⁴

ou bien celui de *Sagesse* III, 9, qui « se dorlote » pendant que souffle une bise « errant en courts abois » (282). La métaphore animée peut inversement partir de la nature pour livrer le mouvement du corps, comme le montre la première strophe de la seizième pièce de *Sagesse* I (256), que Verlaine destine à Mathilde :

Écoutez 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 !

Dans une lettre à Charles de Sivry du 27 octobre 1878, Verlaine révèle que la transparence vaporeuse du dernier vers de la strophe est née d'une abstraction du pied touchant le sol. Cette lettre contient, en outre, la variante « Tels, jadis, vos pieds dans la mousse », qui s'accompagne d'une note en marge détenant, selon Verlaine, la vraie signification du vers, soit : « Tels jadis vos pieds dans la neige⁵ » (Robichez:746-47). L'atmosphère de rêve qui domine le poème dans son état achevé proviendrait ainsi de la déformation poétique du souvenir d'une femme

marchant dans la neige. La transformation des sentiers enneigés, l'absorption entière du pied, dont la mobilité ne subsiste finalement que dans un « frisson d'eau », dérivent d'une métamorphose du corps mouvant en paysage⁶.

Claude Cuénot observe l'intérêt du jeune Verlaine, « parnassien », pour cette « plastique humaine⁷ ». Ajoutons que très tôt commence à se consteller, chez ce poète, un réseau qui met en jeu corps, espace et mouvement. « *Per amica silentia* » (481), poème érotique qui figure dans *Les Amies*, en fournit un premier exemple. L'objectif y est braqué sur le décor, aperçu de l'extérieur à travers les rideaux d'un lit :

Les longs rideaux de blanche mousseline
 Que la lueur pâle de la veilleuse
 Fait fluer comme une vague opaline
 Dans l'ombre mollement mystérieuse
 [...]

La description du lieu est aussi celle de la configuration corporelle car les éléments qui désignent les rideaux et les contours de la chambre (mousseline ondoiyante, blancheur, lueur pâle, ombre) peuvent également s'appliquer aux corps qui s'y abritent. Être et espace se définissent mutuellement, prennent les plis l'un de l'autre, pour devenir un tout.

À cet égard, « La Mort de Philippe II », dont la composition date de la même période que *Les Amies*, s'avère d'un intérêt particulier puisqu'il s'élabore à partir d'un schème qui sera développé de façon plus approfondie dans deux poèmes de maturité : « Réversibilités » et « Autre ». La simplicité des éléments composant le décor de « La Mort de Philippe II » tend à tout réduire à une charpente vertébrale. L'austérité de l'« arête » des sierras se voit ainsi rehaussée par le caractère anthropomorphe de la façade du château :

Les murs carrés, percés de vitraux monotones,
Montent droits, blancs et nus [...]. (89)

Cette représentation verticale, qui fait valoir l'armature primaire de l'édifice, se conjugue avec la « nappe horizontale » de lumière se découpant sur le fond sombre de la chambre du roi. La juxtaposition de la verticale à l'horizontale, discernable dans cette disposition architecturale, se fait aussi sentir dans l'évocation des êtres, à commencer par une procession de moines, dont la description fragmentée des corps débute au pied, monte à la taille, passe à la main pour s'arrêter finalement à la bouche :

Une procession de moines aux frocs blonds
Qui marchent un par un [...]
Et qui, pieds nus, la corde aux reins, un cierge en main,
Ululent d'une voix formidable un cantique. (89)

Près du lit du roi moribond au visage « osseux » (92) un prêtre « se penche, en caressant de la main ses fémurs / [...] / comme l'on se penche sur un livre » (90). Une alliance s'établit donc entre la posture verticale de l'ecclésiastique et la position couchée du monarque à partir des vocables « fémur » et « osseux ». À cette médiation des deux attitudes corporelles s'ajoute une impulsion tourbillonnante qui va de la circulation des moines jusqu'au fourmillement des vers sur le cadavre du roi défunt. « Autre », la troisième pièce du cycle *Révérance parler*, présente une fusion semblable des plans anatomiques et architecturaux, — cette fois dans l'évocation de la promenade journalière des prévenus aux Petits-Carmes où Verlaine fut incarcéré après avoir tiré sur Rimbaud à Bruxelles en 1873 :

La cour se fleurit de souci
Comme le front
De tous ceux-ci
Qui vont en rond

En flageolant sur leur fémur
Débilité
Le long du mur
Fou de clarté. (499)

À l'instar de « La Mort de Philippe II », le lien se noue entre corps et décor, effectué ici par l'accouplement rimé, « fémur » — « mur », et qui, encore une fois, s'accompagne d'un mouvement circulaire, — celui des détenus. Pourtant, dans « Réversibilités », Verlaine va encore plus loin dans son emploi de l'agencement corporel comme base déterminante pour la construction du lieu. Ce fait reste nécessairement inaperçu à la lecture du poème, qui baigne dans une atmosphère si indécise que tout repère spatio-temporel, hormis la référence aux « grands murs blancs », y est méthodiquement obscurci. Ne conservant que ses valeurs affectives, l'espace devient alors « tristes décors », « mornes séjours », « piteux retraits ». À ce dépouillement psychique s'ajoute un mouvement verticalisant exprimé dans le vers :

Vois s'allumer les Saluts
Du fond d'un trou. (500)

Nous savons, grâce aux indications données dans une lettre que Verlaine adresse à son ami Lepelletier ainsi qu'aux précisions apportées dans *Mes Prisons*⁸, que ce décor obscur sort directement d'une image visuelle de l'emplacement des détenus dans des boxes, très élevés par rapport à l'autel de la chapelle des Petits-Carmes. Cette architecture s'annexe aux corps des fidèles qu'elle isole et diminue. C'est alors que le titre du poème, dont on note l'ironie par rapport tant à la pièce de Baudelaire qui l'inspire qu'à la métaphysique maistrienne, revêt une signification nouvelle : celle de la communication des éléments et des formes, de leur transmutation réciproque. Dans le traitement du motif corporel d'« Autre » et de « Réversibilités », un mouvement vers l'abîme se décèle qui,

précisons-le, correspondrait à la chronologie des événements entourant le drame de Bruxelles. En effet, le manuscrit de *Cellulairement*, dont ces deux pièces faisaient primitivement partie, fixe la date de composition d'« Autre » au mois de juillet 1873⁹; un mois, donc, avant la condamnation du poète par le tribunal correctionnel. Cela explique en partie le ton étrangement gaillard de la dernière strophe du poème, où Verlaine évoque ses compagnons de baigne en termes de « bons vieux voleurs » et de « filous en fleurs ». C'est qu'à cette époque, Verlaine vit toujours une aventure plutôt qu'un cauchemar. Par conséquent, il n'est pas surprenant qu'il lutte ainsi contre la vision initiale de cette cour, dont le mouvement des corps « débilisés » fixe les limites. Inversement, « Réversibilités » porte sur le même manuscrit l'indication suivante : « Dans la prison cellulaire de Mons, fin octobre 1873¹⁰ ». Il s'agit de la période de forte dépression qui suit immédiatement le verdict du tribunal. Comme les espaces équivoques des poèmes de *Sagesse* qui datent de cette même époque (« Gaspard Hauser », « Un grand sommeil noir », « L'espoir luit »...), le décor obscur de « Réversibilités » révèle l'obsession de la solitude et le vertige du souvenir dans lesquels le corps, comme l'esprit, s'engloutit.

Nous voyons affleurer, au sein de l'abstraction du corps manifeste dans les exemples précédents, un mouvement vers la dissolution du *je* qui mène à considérer la spectralisation et la mort dans ses rapports avec l'attitude corporelle. Dans son étude psychocritique de Verlaine, Jean-Paul Weber ramène toute l'œuvre du poète à une obsession « vellédienne », c'est-à-dire au thème récurrent de la statue « blanche et grise, vivante et morte, forme humaine et fantôme¹¹ ». D'autre part, Weber rattache directement ce thème à celui de la procession spectrale (donc à la dissipation du dynamisme musculaire), remarquant la résonance du corps détérioré au sein de l'isomorphisme entre un fantôme blanc ou livide et une statue blanche et grise. La source de ce « traumatisme thématique », comme l'ap-

pelle Weber, serait double : le souvenir d'une procession religieuse que Verlaine avait vue à l'âge de quatre ans lors d'un séjour à Montpellier, et à laquelle il a fait allusion dans les *Confessions*, et celui de la Velléda de l'ancienne pépinière du jardin de Luxembourg. Sans entrer dans des questions de vraisemblance, l'hypothèse est pertinente au sujet de cette étude puisqu'elle dévoile l'agencement d'un motif particulier (celui du défilé de fantômes), par la conjonction du corps (ou plutôt de sa désagrégation) et du décor. Nous repérons une manifestation importante de ce procédé dans « Grottesques » (68), œuvre de jeunesse, où la désignation du ciel crépusculaire comme « l'œil fermé des paradis » suggère, à partir d'un élément corporel, la connivence de la nature avec la société des hommes pour frapper d'anathème les poètes maudits. Leur décomposition symbolique, accomplie par la dévalorisation de chaque partie du corps, de la jambe au front, s'affirme dans le réalisme brutal du déchiquetage de leurs membres par les roseaux. La pièce se termine par une prophétie qui, sur le plan visuel, réduit ces errants marginaux à des gisants dégradés :

Et quand la mort viendra pour vous,
Maigre et froide, votre cadavre
Sera dédaigné par les loups !

« Nocturne parisien », composé vers la même époque que « Grottesques », lie encore plus clairement la pose horizontale à la décomposition corporelle. Décor et êtres se dénouent à nouveau de toute atténuation figurative. Sous les ponts de Paris passent des cadavres « morts, horribles, pourris » (83). L'eau, transportant sa cargaison de dépouilles, se transforme en spectre pour percer de ses doigts la chair d'un « contemplateur » (85) désorienté qui « se penche » (85) sur le « précipice affreux » (86) et se laisse enfin tenter par l'appel du néant.

Si, à présent, nous examinons de plus près le rapport qu'entretient cette exploitation de la pose horizontale avec l'élaboration de l'espace, nous voyons que le fond spectral qui sous-tend ce réseau s'euphémise fréquemment dans une variante sensuelle.

Constatons tout d'abord la présence d'un érotisme voilé, formulé à plusieurs reprises dans l'œuvre verlainienne, par l'invitation à fuir le monde des hommes en s'isolant sous les ramures. Dans l'exhortation de l'*Ariette oubliée* IV (193),

Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles
 [...]
 Qui s'en vont pâlir sous les chastes charmilles
 [...]

la préposition « sous », placée stratégiquement au milieu du vers, immédiatement après la césure, suggère l'horizontalité du couple en incorporant cette pose à l'abri des charmilles. Des variantes de ces vers abondent :

Sais-tu qu'on serait
 Bien sous le secret
 De ces arbres-ci ?

« Bruxelles ». *Simple Fresques* II (199)

Lors sa fille [...]
 Sous la charmille, [...]
 Se glisse demi-nue, en quête
 De son beau pirate espagnol,
 [...]

« Fantoques » (114)

[...] asseyons-nous
 Sous cet arbre géant où vient mourir la brise
 En soupirs inégaux sous la ramure grise
 [...]

« Circonspection » (323)

Chacune de ces pièces livre l'impression soit d'une lassitude voluptueuse, soit d'un désir de se détourner du chemin (réel ou allégorique) en s'abritant dans un décor naturel. L'envie d'évasion se traduit par l'immobilité totale du corps, et par l'association du repos des amants au crépuscule. Ainsi, à cette entreprise de bonheur, à cette dissipation des forces physiques et psychiques du couple, correspond un acheminement vers la nuit qui serait, nous le verrons, une variante de la mort. « En Sourdine » (120) montre tout ce que cette transformation a de calculé. Vers par vers, la dernière strophe de ce poème démolit systématiquement la promesse d'harmonie évoquée dans la première :

Calmes dans le demi-jour	Et quand, solennel, le soir
Que les branches hautes font,	Des chênes noirs tombera,
Pénétrons bien notre amour	Voix de notre désespoir,
De ce silence profond.	Le rossignol chantera.

Le jour cède à la nuit, les pins et les arbousiers du refuge se transforment en chênes noirs, le bonheur devient désespoir. Le fait est révélateur : la strophe qui se trouve exactement au milieu du poème, et qui entrecoupe ainsi ces deux mouvements contradictoires, renferme une préfiguration du corps s'engageant dans la voie de la soumission amoureuse en prenant une pose cadavérique :

Ferme tes yeux à demi
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.

Nous voyons que dans la tranquillité sensuelle et languoureuse de ces haltes couve une hantise de la mort qui fait des amants allongés sous les branches d'un arbre des variantes du couple spectral¹². Le prototype de cette assimilation de la mort à une figuration horizontale, qui place les amoureux étendus dans un site boisé, se trouve dans

« Fadaises » (16) que Verlaine, encore adolescent, envoie à Étienne Garjat en 1862¹³. Le poète y fait sa cour à une belle passante, lui proposant d'aller « sous la verte ramée ». Ce n'est qu'au dernier vers qu'on apprend l'identité de la bien-aimée :

Car je vous aime, ô Madame la Mort¹⁴!

L'enclos boisé, comme les eaux néfastes de « Nocturne parisien », est, nous le voyons bien, le lieu même de la désagrégation. On s'y perd, le corps comme l'esprit s'y dissolvent. Un isomorphisme secret s'établit donc entre les cadavres pourris qui passent sous le pont de la « morne Seine » et les amants qui s'en vont sous les « chastes charmillles ». Gilbert Durand définit l'euphémisme comme « le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle¹⁵ ». Il semble bien que, dans la schématisation du couple verlainien, s'euphémise le voyage ultime de la mort. L'abri de la charmille serait ainsi une variante du tombeau qui englutit les exilés de la vie¹⁶.

Si nous portons à présent notre regard vers les pièces composées lors de la période plus mûre, celle marquée par l'association rimbaldienne, nous remarquons une présence soutenue de la proximité de la mort et de l'horizontalité, mais constatons en même temps que cette alliance, tout en prenant une signification plus personnelle, se subtilise considérablement. À la différence des œuvres de jeunesse qui participent de ce réseau (et se présentent parfois comme des exercices de style ou des pastiches parnassiens), celles écrites après 1871 sont fortement marquées par le drame que vit le poète à partir de sa rencontre avec « l'époux infernal ». Considérons, à titre d'exemple, « Green » et « Vers pour être calomnié », écrits tous deux en 1872¹⁷, — année tournante dans les relations de Verlaine avec sa femme et Rimbaud. D'emblée, dans « Green » (205), dont un souvenir de Mathilde est vraisemblablement l'inspiration, on aperçoit l'association répétée

du corps allongé à la charpente protectrice du refuge. L'aspiration à l'apaisement est accentuée par la station verticale qui se dégage, d'une part, de l'énoncé « j'arrive » et, de l'autre, de l'offrande de fruits, de fleurs et de branches cueillis lors d'une promenade. Cela oriente le mouvement du poème vers son terme, condensé dans le verbe « délasser », dont toute la dernière strophe n'est qu'une élaboration. L'hypallage, qui fait de la lassitude du marcheur chose tangible,

Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.

valorise d'autant plus le corps de l'Autre comme concrétisation du repos. Or, à la poussée essentiellement diurne et lumineuse de « Green », « Vers pour être calomnié » (330) offre un pendant nocturne et ténébreux. L'éclairage particulier de ce dernier poème, qui fut selon toute probabilité inspiré par la contemplation de Rimbaud dormant, est dicté par la vision du poète debout qui veille sur son ami :

Ce soir je m'étais penché sur ton sommeil.
[...]
Et j'ai vu, comme un qui s'applique et qui lit,
[...].

Nous avons signalé un geste identique dans « La Mort de Philippe II », mais il s'ensuit ici une réaction autrement intense, car cette méditation du corps couché débouche sur une prise de conscience personnelle et déchirante de la mortalité

Ah! j'ai vu que tout est vain sous le soleil!

et trouve son point culminant dans un aperçu de l'être endormi transformé, sur le plan imaginaire, en cadavre :

Ô regard fermé·que la mort fera tel!

Sagesse III, 10, « La tristesse, la langueur du corps humain » (282), composé quelques années plus tard, établit de façon explicite ce rapport conflictuel entre le corps couché et le refuge. Il s'agit encore d'une représentation de Rimbaud endormi¹⁸. Selon un mouvement ascendant comparable à celui de « Grottesques », le poète dénonce chaque partie du corps, minée par la faiblesse de la chair. « Frêle décor », le corps fébrile de l'Autre, absorbant le martyr de celui qui le regarde, traduit l'impossibilité de l'abri rêvé.

« Green », « Vers pour être calomnié », et *Sagesse* III, 10 participent de ce symbolisme de l'évasion et du refuge dont nous avons décelé l'amorce dans les œuvres de jeunesse et qui est axé sur les attitudes du corps, plus précisément, celles du corps étendu de l'Autre. Cette convergence des corps, ce bannissement des « instants moroses » demeurent toutefois perpétuellement menacés par une tendance persistante à l'effritement qui n'est pas dissociable de la dégradation fantomatique de « Grottesques ». Ainsi, la veillée auprès de l'Autre, le rêve d'une détente sensuelle, qui apparaît en surface comme une quête du charnel, recèlent à tout moment l'attraction de la mort. Comme l'a bien remarqué Jean-Marc Varaut, « la rêverie imaginante a toujours été pour Verlaine un recours contre la vie¹⁹ ».

Notre réflexion préliminaire sur le rôle du corps dans l'élaboration de l'espace chez Verlaine a visé à dévoiler, au sein du réseau corps-décor, une constellation d'images qui associent l'horizontalité à une hantise, souvent euphémisée, de la mort. Certes moins chargée d'angoisse personnelle dans les œuvres de jeunesse, la figuration corporelle de la mort est ordonnée, dans les œuvres de maturité, par l'effroi devant la solitude auquel le poète tente en vain de substituer, par la médiation du corps de l'Autre, le rêve et le dégagement. Notre étude a néanmoins mis en évidence des constantes qui se déploient à travers toute

l'œuvre de Verlaine, qu'il s'agisse des premières ébauches du jeune débutant ou bien des lamentations de l'artiste mûri par les coups de la vie. Effectivement, le schème corporel tel qu'il se rattache aux dimensions de l'espace, et surtout à l'horizontalité, concrétise inéluctablement, dans l'imaginaire verlainien, le dualisme fondamental de l'être et du non-être, de la solidité et de la dispersion. C'est à partir du corps que s'effectue la désagrégation si caractéristique de cet univers évanescent, car la force qui module le vague et le fané est irrévocablement liée à ce qu'elle voudrait anéantir. Derrière l'être au repos et les amants couchés se cachent des spectres entraînés vers le néant. C'est par la communication des éléments et des formes que nous avons interrogés, par la confusion que crée la transmutation réciproque du corps et du décor, que s'opère cette schématisation éminemment verlainienne de la mort.

Notes

1. Gaston Bachelard note cette alliance qui unit la «vertébralité» à la verticalité (*La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, p. 363-364).
2. Voir, entre autres, P. Albouy, *Espace et fugue dans les Romances sans paroles*, Paris, Corti, 1976, p. 38-46 et J. H. Bonnecque, «L'Œil double et les motivations verlainiennes dans les *Romances sans paroles*» (*La Petite Musique de Verlaine*, Paris, Sedes, 1982).
3. Voir, à ce propos, le commentaire de J.-P. Richard sur la porosité de l'être verlainien (*Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 165) ainsi que les remarques de J.-M. Maulpoix sur la formulation externe des sentiments dans l'imaginaire verlainien («Poétique de la chanson grise», *Magazine littéraire*, no 321, mai 1994, p. 44).
4. Paul Verlaine, «Marine», dans *Œuvres poétiques complètes*, Y.-G. le Dantec et J. Borel (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, p. 67; nous indiquerons désormais les renvois à cette édition entre parenthèses, dans le corps du texte.
5. Voir, à ce propos, la note relative au poème, dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 1122.

6. À titre de comparaison, notons qu'une réciprocité pied-eau-mobilité analogue est repérable dans « Beams » (pièce dont la composition est antérieure à la version définitive de *Sagesse I*, 16, p. 256), où elle reste toutefois au stade d'une promenade insolite sur les vagues

Elle voulut aller sur les flots de la mer,
[...]

Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement (208-209).

7. *Le Style de Paul Verlaine*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1962, p. 29.
8. Voir Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, J. Borel (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 344.
9. Voir les précisions données par P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 1207 et dans P. Verlaine, *Œuvres poétiques*, J. Robichez (éd.), Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1969, p. 782.
10. Voir la note, P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 1208.
11. Jean-Paul Weber, *Genèse de l'œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1960, p. 147.
12. Le « grand drame intime » de Verlaine se dessine, justement, selon A. Buisine, dans « ce divorce entre une âme toujours enfantine, qui ne se sent pas vieillir, et un corps dont la déchéance se précipite vertigineusement » (« Les Visages du poète », *Magazine littéraire*, *loc. cit.*, p. 21).
13. Voir la note relative à ce poème dans P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 1064.
14. Encore, dans « Lettre » (117), la mort apparaît sous la forme d'une femme désirée. Au cœur de la sensualité parodique de cette pièce, la poursuite de l'amant par l'ombre de l'amante entraîne sa spectralisation :

Et qu'alors, et parmi le lamentable émoi
Des enlacements vains et des désirs sans nombre,
Mon ombre se fonda pour jamais en votre ombre.

La posture verticale du marcheur le cède à l'horizontalité et à une mort symbolique teintée d'érotisme.

15. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 3^e édition, Paris, Bordas, « Études supérieures », 1969, p. 469.
16. Vu la présence de ce réseau métaphorique qui, par le truchement de la charmille, unit la pose horizontale à l'eau décomposante, il n'est pas surprenant qu'Éléonore Zimmermann note le recours fréquent à l'arbre et à son feuillage chez Verlaine (*Magie de Verlaine*, Paris, Corti, 1967, p. 290). Symbole cosmique du corps humain (G. Durand, *op. cit.*, p. 394), l'arbre, tel qu'il se dessine dans l'imagi-

naire verlainien, est rarement droit. Se courbant sur l'eau, il imite la pose de l'être solitaire à la recherche d'un autre. Voir à ce propos l'*Ariette oubliée* IX (196), où le reflet de l'arbre assimile, au décor poétique, la noyade affective d'un voyageur mélancolique :

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées !

17. Voir P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 187 et p. 1151.
18. Voir P. Verlaine, *Œuvres poétiques*, J. Robichez (éd.), *op. cit.*, p. 622.
19. Jean-Marc Varaut, *Poètes en prison*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1989, p. 110.