

Paru en 1884 dans *Jadis et naguère*, l'« Art poétique » de Verlaine est resté dans nos mémoires comme le manifeste d'une poésie qui change de Muse, qui se déprend de la peinture pour se donner à la musique. « De la musique avant toute chose »¹ : c'est à cette revendication que nous identifions ce que nous appelons le symbolisme, et ce qui le distingue à la fois du romantisme et du Parnasse ; c'est grâce à elle que nous le situons dans une histoire de la poésie française. Verlaine, qui est technicien, ajoute une précision : il identifie la « musique » à une forme métrique, « l'impair ».

Mais le poème ne s'arrête pas là. C'est une esthétique globale qu'il définit, à la fois personnelle et historiquement située. La musique n'est qu'une des composantes de cette esthétique, même si ses effets sont poussés au premier plan. Il serait plus juste de la qualifier d'*esthétique de la nuance* – et de la mettre en regard de l'esthétique de la suggestion proposée par Mallarmé.² On le comprend sans ambiguïté lorsqu'on suit l'articulation syntaxique et logique entre les quatre premières strophes, qui constituent le noyau programmatique du manifeste (la polémique contre la pointe, l'éloquence, la rime, occupant la suite) :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

1 Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et naguère*, *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 326. Le poème, selon les indications de Verlaine, aurait été écrit en 1874, dans la prison de Mons, sans doute en réplique à un article d'Émile Blémont qui avait dit des *Romances sans paroles* : « C'est encore de la musique ».

2 « Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. » Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 700.

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

- 84 - Trois éléments sont convoqués : il faut préférer l'impair ; il faut *aussi* user de la méprise dans le sens des mots ; il faut *encore* choisir la nuance contre, ou au lieu de la couleur. Enfin le *car* qui ouvre la strophe 4 implique que l'esthétique de la nuance est exemplifiée par anticipation dans les descriptions de la strophe 3 : les beaux yeux voilés, le grand jour tremblant, les claires étoiles se brouillant en un bleu fouillis, tout cela illustre à la fois la « méprise » (atténuée par la double négation) et la « nuance ». À la continuité syntaxique qu'assurent des enchaînements délicats et sans rupture, répond la contiguïté référentielle, qui, entre métonymie et paronomase, fait pour ainsi dire déteindre les choses les unes sur les autres. Tout se tient, et de très près. Quant à l'impair, Verlaine envisage sous ce nom avant tout les vers composés de 9, 11 et 13 syllabes, les seuls dont on puisse dire que leur structure est instable, d'une perception métrique difficile à fixer (les mètres impairs simples, de 5 et 7 syllabes principalement, que la tradition associe aux formes chantées, sont au contraire parfaitement stables). Le mot qui décrit le mieux cette propriété est « indéci ». Il qualifie la « chanson », c'est-à-dire un poème qui n'est pas chanté, et dont la musique n'est pas une musique : ces dénominations donnent l'exemple d'une « méprise » catégorielle simulée, ce qui est une des définitions de base de la métaphore, ou plus généralement du trope.

Dans tout cela le travail de la nuance est à l'œuvre. Car la nuance, comme la musique, est à la fois la nuance, et plus ou autre chose. Le mot est attesté dès le Moyen- Âge pour désigner « chacun des degrés par lesquels peut passer une même couleur » ; mais par extension métaphorique il en vient à désigner, en particulier dans le discours des moralistes mondains, toute « différence sensible entre des choses de même nature »³. C'est ainsi que l'entend Verlaine : le rêve et le rêve, la flûte et le cor (deux instruments à vent) sont des objets de même nature ; il n'est pas question de synesthésie. Mais cette « nature » n'est pas déterminée *a priori*, elle s'étend à l'ensemble du monde physique et moral.

À la nuance s'oppose la couleur, ou plutôt les couleurs ; car les couleurs, et d'abord les couleurs primaires, sont de nature différente ; elles se complètent et s'opposent entre elles ; chacune est la manifestation d'un monde sensible et symbolique, et ces mondes sont une pluralité. Au contraire le monde de la nuance est un seul monde continu, animé de variations intérieures. Son équivalent dans le langage de la couleur est le gris (celui de la « chanson grise »). La couleur n'est pas moins fine que la nuance ou moins subtile ; elle procède pour ainsi dire d'une vision différente. Chez les écrivains « coloristes » la description peut pousser jusqu'au vertige la caractérisation d'une couleur : mais c'est bien *la couleur* que l'écrivain cherche, et non la nuance :

3 Respectivement : Inventaire du mobilier de Charles V (1380) et *Dictionnaire de l'Académie* (1740) (URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/nuance>, consulté le 9 mars 2019).

Un ciel qui n'est ni le jour ni la nuit, sur les quatre heures, peint de cette *couleur* sans nom, qui est la *couleur* du crépuscule. Des arbres verts au découpage tout noir. Dans le lointain, des arbres dont la forme semble dessinée par le brouillard. Sur le pré, la *couleur* verte, usée, triste et funèbre d'un vieux châle⁴.

Le mot « couleur », répété, soutient un travail de focalisation qui pousse au plus haut degré l'individualisation de la sensation, créant une sorte de monade sensorielle. Dans les énoncés qui mettent en œuvre la nuance, au contraire – à l'exception de celui qui en affirme le programme – le mot nuance reste au second plan ; souvent il n'apparaît pas.

Il est certain que le manifeste de Verlaine se construit par opposition, sinon au romantisme et au Parnasse, du moins aux lieux communs qui leur sont associés. La nuance verlainienne est musicale et suggestive. La couleur romantique au contraire est « pittoresque », nourrie d'oppositions tranchées, éloquente à sa manière (comme l'antithèse hugolienne). La couleur parnassienne est accentuée et symboliquement durcie, comme le montre la strophe du manifeste de Gautier, « L'Art », dans Émaux et camées :

Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.⁵

Mais Verlaine propose un art *poétique* et non une réflexion sur l'art en général. Il est significatif que l'opposition entre couleur et dessin ne soit pas même évoquée dans son poème. Dans l'esthétique du romantisme cette opposition est cardinale : la couleur représente le sensible, le dessin l'intellect ; les classiques (Ingres) tiennent pour le dessin, les romantiques (Delacroix) pour la couleur. Mais il n'est pas question ici de peinture, encore moins de peinture académique. Le débat entre couleur et nuance se situe en quelque sorte à l'intérieur du romantisme, et du Parnasse qui en est l'héritier. Celui avec qui Verlaine entre en dialogue est un poète de la couleur, héritier des mêmes courants, mais qui s'en est plus vite dégagé.

Si l'on considère le corpus rassemblé par Verlaine dans *Les Poètes maudits*, en 1884 (la même année que *Jadis et naguère*), il est évident que Rimbaud était pour lui un poète de la couleur.⁶ Le premier poème qu'il cite est « Voyelles », où le noir et le blanc encadrent les valeurs du spectre, du rouge au bleu/violet par le vert. Le poème repose sur une physique, celle de Goethe, modernisée par Chevreul ; les recherches de Charles Cros sur la photographie des couleurs sont contemporaines, et Rimbaud a fréquenté les frères Cros dans le Cercle Zutique. Cette physique est articulée à une symbolique des sons et des objets – d'une manière brillante, mais que Verlaine jugeait « un peu fumiste »⁷, la parodie pointant le nez dans les tercets.

4 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 21 décembre 1864. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, p. 1127 (je souligne).

5 Théophile Gautier, « L'Art », *Émaux et camées*. Paris : Gallimard/Poésie, 1981, p. 149.

6 Paul Verlaine, *Les Poètes maudits, Œuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 643-657.

7 Paul Verlaine, « Préface aux *Poésies complètes* de Rimbaud », *ibid.*, p. 966.

Le trait le plus caractéristique de la poétique dont « Voyelles » élabore le manifeste, est l'usage que Rimbaud, pendant sa brève carrière, fait des adjectifs monosyllabiques de couleur. Voici quelques échantillons pris dans les poèmes versifiés de 1870 et 1871 :

L'eau du fleuve, le sang / rose des arbres verts (« Soleil et chair »)

On va sous les tilleuls / verts de la promenade (« Roman »)

Tranquille. Il a deux trous / rouges au côté droit (« Le Dormeur du val »)

Je pisse vers les cieus / bruns, très haut et très loin (« Oraison du soir »)

Et des taches de vins / bleus et des vomissures (« Le Bateau ivre⁸ »)

Les monosyllabes sont posés au milieu du vers, bien en relief après la césure, comme des touches de couleur pure. Tous les adjectifs sont en emploi propre : il ne s'agit pas d'une tournure de langage, mais d'une qualité de la matière, considérée en elle-même, et sur laquelle il est possible de projeter des images emblématiques. Ces adjectifs composent une sorte de palette. Ils répondent à d'autres monosyllabes de couleur symétriquement disposés avant la césure. Dans « Le Bateau ivre » on trouve ainsi un autre bleu : « Et l'éveil jaune et bleu / des phosphores chanteurs ». Dans « Soleil et chair », un vers associe deux couleurs primaires à la césure : « Le long des fleuves bleus / rougit les sombres mousses ». Les œuvres ultérieures confirment cette préférence pour la couleur pure, posée par touches et accentuée par la position de l'épithète. Je n'en donne qu'un seul exemple, à la fin de « Métropolitain » :

Le matin où, avec Elle, vous vous débatîtes parmi ces éclats de neige, ces lèvres vertes, ces glaces, ces drapeaux noirs et ces rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles. – Ta force.⁹

Le matériau thématique de « Voyelles », « lances des glaciers », « sang craché », « rayon » bleu, est ici repris dans une syntaxe différente : il atteste la permanence d'une vision.

L'esthétique verlainienne de la nuance est illustrée, comme on l'a vu, dans l'« Art poétique » lui-même. Elle correspond sans aucun doute à une perception subjective, mais ne constitue qu'un des aspects d'une personnalité complexe, influençable et mimétique – auto-mimétique même, comme le revendique « À la manière de Paul Verlaine »¹⁰. C'est entre 1872 et 1873 qu'elle s'élabore, dans le travail en commun avec

8 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, respectivement : pp. 41, 89, 112, 160, 163.

9 Arthur Rimbaud, « Métropolitain », *ibid.*, p. 308.

10 Paul Verlaine, « À la manière de Paul Verlaine », *Parallèlement, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 503. Il suffit de lire les *Poèmes saturniens* pour se convaincre de ce mimétisme.

Rimbaud (« Bien émus, nous travaillions ensemble »¹¹, lui fait dire ce dernier). Quelques poèmes des *Romances sans paroles* nous la font voir dans sa forme accomplie. En voici deux fragments :

Le piano que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement,
Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant
Rôle discret, épeuré quasiment,
Dans le boudoir longtemps parfumé d'Elle.¹²

La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des branches
Dans un demi-jour de lampes
Qui vient brouiller toute chose.¹³

Le rose qui donne la dominante chromatique ici n'est pas une *couleur* (comme il l'est chez Rimbaud : « il sonne une cloche de feu rose dans les nuages »¹⁴). Il est une *nuance*, et par conséquent il entre en composition soit avec le vert, soit avec le gris ; cette association elle-même est modalisée, morphologiquement par le suffixe -âtre, syntaxiquement par l'ajout de l'adverbe « vaguement » (le mot de l'indécis), auquel va répondre « quasiment » (le mot de la méprise). Ils entourent les adverbes qui affectent de tout leur poids la valeur de l'adjectif (« très léger », le triple « bien »). Toute la scène est construite sur la concomitance (« tandis que ») et la similitude (la rime homonymique « d'aile : d'Elle »). Mais c'est une scène de genre : une réécriture affaiblie, gentiment spectrale, des poèmes mémoriels des *Fleurs du mal*, « Le flacon » et « Spleen II ». La féminité chez Verlaine est moins incarnée que chez Baudelaire – ou plus littéraire.

Le début de « Bruxelles. Simples fresques », bien plus séduisant, est construit sur une hypallage presque deleuzienne qui retarde l'apparition des objets comme pour épouser le mouvement de la perception. La continuité de la scène est assurée par les prépositions (« des collines », « dans un demi-jour ») qui enveloppent les éléments les uns dans les autres. Au milieu de la strophe, une rime assonante (« branches : lampes ») apporte la touche de la méprise. Nous sommes en chemin – peut-être en chemin de fer – vers la confusion du crépuscule.

Ces poèmes savants, qui mettent en œuvre avec virtuosité les ressources de la nuance, sont écrits à peu près au moment où Edmond de Goncourt déplore la disparition de ce *sens de la nuance* où il voit une qualité française :

11 Arthur Rimbaud, « Délires I. Vierge folle », *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 261.

12 Paul Verlaine, « Ariettes oubliées », V, *Romances sans paroles*, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 193.

13 Paul Verlaine, « Bruxelles. Simples fresques », I, *Romances sans paroles*, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 198.

14 Arthur Rimbaud, « Phrases », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 299.

La nuance... oh ! La nuance, elle est morte à l'heure qu'il est en France ! Et la nuance, c'était toute la France, toute sa distinction, le don rare, en un mot, qu'elle seule avait parmi toutes les nations !¹⁵

- 88 -

Les Goncourt ne sont pas romantiques. Ce qui distingue pour eux la France, ce n'est pas son génie originel, son *Volksgeist* au sens herdérien, mais une forme de civilisation dont le siècle des *Fêtes galantes* a marqué l'apogée. Ils se sont identifiés à cette culture qu'ils ont tenté de faire revivre en la modernisant. Verlaine fait de même, à sa manière. Mais alors que les Goncourt y adhèrent profondément, il est plus ambigu, et ses poèmes « n'ont pas l'air de croire à leur bonheur »¹⁶.

C'est à ce point que la tension avec Rimbaud est la plus grande, au-delà du débat entre nuance et couleur. Rimbaud choisit au printemps 1872 pour la poésie une voie qui la ramène, dit Verlaine en s'en offusquant, « vers le très et l'exprès trop simple »¹⁷ : une voie régressive. Cette simplicité est trompeuse : elle associe une source folklorique, comme Nerval dans les Chansons du Valois de *Sylvie*, à des formes issues d'une culture populaire urbaine (les « ariettes » de Favart) et au langage d'adieu au monde des poètes mystiques, comme Mme Guyon. Mais en tant que choix esthétique, elle est pleinement assumée. Elle conduit à des formulations d'une netteté saisissante, où tout se joue d'un coup dans la nomination de la couleur :

Et si je redeviens
Le voyageur ancien
Jamais l'auberge verte
Ne peut bien m'être ouverte.¹⁸

Lorsque Verlaine use de la couleur pure, au contraire, il ne peut se contenter de la nommer ; il ne peut se reposer en elle. Ce dont le poème nous parle, c'est d'une tension – elle aussi romantique – vers la couleur, tenue à distance par un adverbe :

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme.¹⁹

C'est l'adverbe, et non la couleur, qui porte l'intensité subjective. Alors que le poète s'installe et se déplace *dans* la nuance, il se trouve *face* à la couleur. Et de façon spontanée, sans que l'on puisse dire s'il s'agit d'une réaction affective, ou plutôt d'une pente d'écriture qui le porte à la sophistication, à la virtuosité savante (mais cette écriture aussi le masque et le protège) la perception se modalise, et les adverbes interposent un filtre cognitif ou affectif :

15 Edmond de Goncourt, *Journal*, 13 juin 1884, *op. cit.*, t. II, p. 1082. Il s'agit d'un propos anonyme rapporté (« quelqu'un s'écrie ») mais tout à fait conforme au point de vue de l'auteur.

16 Paul Verlaine, « Clair de lune », *Fêtes galantes*, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 107.

17 Paul Verlaine, *Les Poètes maudits*, *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, pp. 655-656.

18 Arthur Rimbaud, « Comédie de la soif », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 201.

19 Paul Verlaine, *Sagesse*, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 280 (je souligne).

Les roses étaient *toutes* rouges
Et les lierres étaient *tout* noirs.

[...] Le ciel était *trop* bleu, trop tendre,
La mer *trop* verte et l'air trop doux.²⁰

Rimbaud aussi, dans son œuvre si puissamment polymorphe, a exploré les ressources d'une esthétique de la nuance. Le poème où il va le plus loin dans ce sens est « Mémoire », le poème de la « famille maudite ». Il y convoque des figures féminines qu'il fait glisser les unes sur les autres et dans les autres, dans une métamorphose continue – comme la suite des rimes toutes féminines. Un passage au moins semble engager un dialogue avec Verlaine, qui dans *La Bonne Chanson* avait évoqué Mathilde, « la petite Fée », « En robe grise et verte avec des ruches »²¹ :

Les robes vertes et déteintes des fillettes
Font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.²²

Juste après ce vert paraissent le gris et le rose, qui sont les nuances de la « fadeur » verlainienne. Mais à la fin, comme par une puissante remontée de l'idiosyncrasie rimbaldienne, la nuance revient à la couleur :

Jouet de cet œil d'eau sans borne, je n'y puis prendre,
Ô canot immobile ! ô bras trop courts ! ni l'une,
Ni l'autre fleur ; ni la *jaune* qui m'importune,
Là ; ni la *bleue*, amie à l'eau *couleur* de cendre.

Jaune et bleu, ces couleurs pures, sont séparées par un battement, « ni, ni ». La fleur bleue est « amie à l'eau », unie à elle par le bercement des voyelles : c'est la nuance ; mais l'eau est couleur de cendre.

L'usage des couleurs chez Rimbaud n'est pas dissociable des voies qu'il ouvre à la poésie moderne. Sa manière dominante, celle qui apparaît dans l'extrait de « Promontoire », est expressionniste, et procède par contraste violent de couleurs pures, portées par leurs adjectifs monosyllabiques ; à une certaine distance leur effet se résout en un chatoiement coloré, comme la touche de van Gogh. Par comparaison, les romances de 1872 apparaissent comme des monochromes : l'auberge verte, la « rivière de cassis », les « pains couchés aux vallées grises ». « Mémoire » ou « Larme » (« Loin des oiseaux... ») travaillent la couleur dans la profondeur, par superposition de glacis. À chaque manière correspond un travail de la forme qui lui est propre, vers ou prose, dans lequel les fondements même de la forme sont repensés. Toutes ces voies sont des voies nouvelles pour la poésie, comme elles l'étaient pour la peinture. Par comparaison, on est tenté de dire de Verlaine qu'il

20 Paul Verlaine, « Spleen », *Romances sans paroles*, *ibid.*, p. 205 (je souligne).

21 Paul Verlaine, *La Bonne Chanson*, *ibid.*, p. 143.

22 Arthur Rimbaud, « Mémoire », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 234 et 235 pour la citation suivante (je souligne). Le manuscrit d'une version sans doute antérieure, retrouvé depuis peu, porte pour titre : « D'Edgar Poe. Famille maudite ».

est *décadent*, comme il se représente ironiquement lui-même (« Je suis l'Empire à la fin de la décadence, / Qui regarde passer les grands Barbares blancs »²³). Son esthétique de la nuance est une sophistication des ressources traditionnelles de la poésie, à l'intérieur desquelles il se situe, de même que sa métrique développe des formes originales, parfois bizarres, sans remettre en question le statut du vers compté et rimé. De là viennent, si anarchiste qu'il ait pu être, son affinité avec les Goncourt, sa proximité avec Huysmans – autre converti catholique toujours au bord de l'hérésie. La révolution se fait en couleur, mais la nuance est conservatrice ; elle fait avec le monde comme il est.

Cette opposition entre couleur et nuance a des fondements linguistiques : les deux mots et leurs familles n'ont pas les mêmes propriétés.²⁴ Je l'ai indiqué allusivement au début de cette étude en opposant *les* couleurs et *la* nuance. Les noms de couleurs primaires – ces adjectifs monosyllabiques pour lesquels Rimbaud a une prédilection – désignent des entités concrètes, des espèces d'objets dépendant d'un support spatial (on dit : « il y a *du* bleu sur le mur ») : c'est pour cela que le poète semble *poser* la couleur sur son support (« les cieux / bruns »). Ces couleurs primaires ne sont pas susceptibles de gradation : une robe ne peut pas être « plus verte » qu'une autre, et une robe « verdâtre » n'est pas moins verte qu'une robe verte (c'est la même couleur, mais altérée). Elles font donc l'objet d'un processus de *nomination*, dont le vers initial de « Voyelles » fournit le paradigme. Au contraire la nuance ne se divise pas en entités sous-catégorielles : il n'y a pour elle dans la langue aucun équivalent de ce que « bleu » et « rouge » sont pour la couleur. La nuance ne constitue pas un degré intermédiaire : elle introduit un élément de différenciation indirect. Il en résulte que « une nuance de rouge » est encore du rouge, de même que « une nuance de mépris » est encore du mépris – alors que les sous-catégories de la couleur, comme « bleu » et « rouge », désignent des entités différentes. On comprend que Verlaine, de manière intuitive, l'associe à une restriction : « *rien que* la nuance ». Utiliser la nuance, ce n'est pas faire acte de nomination, mais de description : ce sont les compléments, simples, associés, emboîtés, qui lui donnent sa force de caractérisation.

Pour le dire en d'autres termes, dans les mains du poète, la couleur est adamique. Elle pose les noms des choses dans le moment de leurs « naissances latentes », comme au matin de la création. Elle les fait naître de ce temps de latence qui suit la césure. Et cette création est finie, comme les sept couleurs du spectre et les sept jours de la semaine : il faut la recommencer, créer d'autres mondes. La nuance au contraire vient après la création, qu'elle interprète, mais cette interprétation est sans fin. La nuance est talmudique. Elle est notre lot, hommes du commentaire.

23 Paul Verlaine, « Langueur », *Jadis et naguère, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 370.

24 On se reportera à l'article de Georges Kleiber, « Adjectifs de couleur et gradation : une énigme "très" colorée », *Travaux de linguistique*. Bruxelles : de Boeck, n° 55, 2007, pp. 9-44.