



CLASSIQUES
GARNIER

AMMIRATI (Charles), AROUI (Jean-Louis), BOBILLOT (Jean-Pierre), CHAUCHEYRAS (Thierry), CHOI (In-Ryeong), GOUVARD (Jean-Michel), LAURENT (Emmanuelle), « Thèses verlainiennes en cours ou soutenues récemment », *Revue Verlaine*, n° 2, 1994, p. 191-202

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14706-0.p.0195](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14706-0.p.0195)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 1994. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Thèses verlainiennes en cours ou soutenues récemment

Charles AMMIRATI : *La Poésie de Verlaine après Sagesse*. (Dir. de recherches : Pierre Brunel)

Notre projet est de faire une étude d'ensemble sur la poésie de Verlaine après *Sagesse*, c'est-à-dire après 1876 environ, pour reprendre la date indiquée comme date-charnière par Jacques Borel dans son édition des *Œuvres poétiques complètes* (« Bibliothèque de la Pléiade », 1962).

En effet, si les dernières productions de Verlaine ont donné lieu à de nombreuses études de détail, à de nombreuses explications fragmentaires, aucun travail à ce jour ne rassemble les acquis de la critique, et ne fait le bilan des vues proposées pour rendre compte des diverses facettes d'une œuvre qui intrigue par sa variété même.

Un effort dans ce sens nous semble d'autant plus nécessaire que les dernières productions, loin de souffrir d'une inflation pléthorique de l'exégèse à l'exemple de l'œuvre de Rimbaud, est singulièrement délaissée par tout un pan de la critique, qui ne s'attache à commenter que les cinq premiers recueils, et refuse d'envisager l'évolution propre à Verlaine après le grand recueil de *Sagesse*, considéré hâtivement comme un « chant de cygne ». De fait, il semble bien qu'on ait trop vite fait fi des qualités poétiques des œuvres qui ont succédé à ce grand recueil mystique, et que ni la hauteur d'inspiration, ni le « mérite de l'expression » ne font défaut aux grandes prières ou aux cycles élégiaques des années 1885.

C'est en effet entre ces deux pôles majeurs que sont l'inspiration charnelle et quotidienne et la thématique religieuse du Salut que se joue toute l'entreprise poétique d'une œuvre qui brille par son urgence et la sincérité de son accent. N'en déplaît à ceux qui ne voient, dans le dernier Verlaine, que l'amplification, voire la caricature, de ce monstre de mauvaise foi qu'ils avaient déjà « habilement » démasqué dans les « fausses » promesses d'amour de la *Bonne Chanson* (voir à son sujet les démentis éclatants qu'apporte J.-S. Chaussivert, *L'Art verlainien dans La Bonne Chanson*, Nizet, 1973), Verlaine n'est pas ce fourbe, ce « menteur en vers », cet hypocrite tout droit issu d'une figure du traître médiéval. Là encore, l'imagerie traditionnelle fait fausse route, la légende déforme une réalité qu'il convient de rétablir.

Se débattant dans ses contradictions, tâchant de concilier les aspirations contraires d'un homme déchiré, non pas seulement *entre Rimbaud et Dieu*, comme le dit le titre d'un ouvrage de Jacques Robichez (SEDES / CDU, 1982), mais, véritablement, entre les parties charnelle et spirituelle de son âme, nul mieux que lui n'illustre ce titanesque combat de l'ange et de la bête que chacun de nous livre au-dedans de lui-même. Cette dimension de Verlaine n'est peut-être, après tout, que sa dimension profondément

humaine, l'identifiant aux plus grands Mystiques, qui ont connu de tels déchirements entre la Chair et l'Esprit. Mais, plus qu'à une figure moderne de Saint-Augustin par exemple, cette agitation, ce débat intérieurs nous semblent renvoyer à un simple artiste qui nous livre un des meilleurs témoignages poétiques du tragique de la condition humaine. Ainsi qu'il le dit lui-même dans ce véritable chant du cygne chrétien qu'est le *Final* de *Liturgies intimes*, « [Son] cœur est un troupeau dissipé par l'autan / Mais qui se réunit quand le Vrai Berger siffle... »

L'homme est bien séparé de son Dieu, *dispersé* sur la Terre où le retiennent des tâches matérielles trop nombreuses, mais il entend la Voix de Dieu quand elle s'élève, il retrouve sa « mystique nature » lorsqu'il peut rentrer en lui-même et que ne se pose plus que le vrai problème, celui du Salut. Et quel meilleur endroit que la page du poème où se concentre tout un art pour accomplir cette véritable « descente » en soi, cette « inspection » des certitudes les plus intimes de l'être ?

Verlaine n'est donc pas ce Pharisien dénoncé par une critique que semble avoir déserté le sens de l'humanité, de l'humaine condition. Si l'on voit des traces d'inconduite dans ses dernières années, ce ne sont jamais que des fautes d'intempérance (lorsqu'il s'adonne à la boisson), qu'un découragement occasionné par la surdité de l'instance sociale à cette voix qui réclame le pardon. Faut-il croire qu'il fût resté le seul véritable chrétien, attaché au vrai Dieu qui *pardonne*, dans cette France anticléricale et terriblement « bourgeoise » de cette fin de siècle ? On lui refuse de voir son fils, de lui rendre un emploi stable, de lui accorder de vrais honneurs, auxquels, certes, par son mérite poétique, il avait pleinement droit. Si l'Académie, comme on a pu le dire, « ne s'est pas fait l'honneur de l'élire », du moins tâchons qu'une critique rigoureuse et attentive lui rende justice, et lui restitue, officiellement, la place qu'il a déjà dans les cœurs.

Jean-Louis AROUI : *Poétique des strophes verlainiennes : analyse métrique et comparée* (Paris VIII, Département des Sciences du Langage, sous la direction de Nicolas Ruwet).

Cette thèse au titre provisoire se fondera essentiellement sur un répertoire métrique informatisé des œuvres poétiques de Verlaine, élaboré par mes soins. Ce répertoire fait lui-même partie d'un projet de travail (déjà bien avancé) commun à Jean-Michel Gouvard et à moi-même, dont l'aboutissement consiste en des bases de données qui codifient les structures de versification utilisées par Verlaine.

Il s'agira, dans la thèse, de comparer les différentes formes des strophes verlainiennes aux usages en vigueur dans la poésie classique (telles qu'en témoigne le précieux travail de Ph. Martinon), ainsi qu'aux macrostructures utilisées par Béranger dans ses chansons. Verlaine se situe sans doute au carrefour de cette double influence dans sa pratique strophique. Les œuvres de

Béranger ont fait l'objet d'une codification sur base de données, et j'ai informatisé le répertoire de Martinon. J'utiliserai aussi, ponctuellement, d'autres sources d'information, notamment les publications de Mölk & Wolfzettel, István Frank, Henri Chatelain, etc. et les travaux plus récents du Centre d'Études Métriques de l'Université de Nantes. J'espère faire surgir un profil historique des diverses strophes françaises, avec sans doute une insistance sur la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. D'un autre côté, il s'agira de mettre en valeur l'originalité formelle du « poète saturnien ».

Ce travail se distingue en ce qu'il propose, outre une analyse des formules de rimes et de la ponctuation, un compte rendu précis des structures de strophes *typographiques* chez Verlaine. Une partie de la thèse proposera par ailleurs des interprétations de textes verlainiens, fondées sur des structures strophiques prégnantes (ce qui est une façon de situer la métrique dans le champ plus général de la poétique).

Les conclusions de la thèse sont encore dans les limbes, mais j'espère aboutir sur un modèle métrico-cognitif de la strophe française, ainsi que sur l'explication (ou du moins la mise en évidence) de la naissance d'une « métrique de papier » (non-perceptive) à l'époque de Verlaine.

Jean-Pierre BOBILLOT : *Recherches sur la crise d'identité du vers dans la poésie française – 1873-1913 : Le meurtre d'Orphée* (thèse d'État soutenue le 19 avril 1991 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III, dir. de recherches Michel Décaudin)).

Argument.

Qui, jusqu'en 1870-1871, se mêlait de « faire des vers », n'échappait pas à un certain nombre de contraintes très précises, multiséculaires, et qu'il ne songeait guère à remettre en question : c'est le règne sans partage du *système mètre-rime*. De 1872 à 1913, maintes expérimentations, plus ou moins singulières, plus ou moins appelées à durer, aboutissent à une *diversification sans précédent des formes de l'écriture versifiée*, que ne saurait résumer l'unique et quelque peu fallacieuse bannière du « vers-librisme ». Depuis 1913 enfin, il est clair que la poésie n'est plus ce qu'elle était.

Le nom d'*Orphée* symbolise une idée, aujourd'hui révolue, de la poésie : celle, précisément, que pérennisa, tant qu'il put, le *système mètre-rime*, et qui fut mise à mal – et définitivement disqualifiée – au cours de la période 1871-1913. Celle dont le principe formel n'est autre, quelles qu'en soient les actualisations historiques, que le « mètre », en tant que *commune mesure abstraite*. Celle, donc, qui est solidaire d'une organisation sociale de type communautaire, hiérarchisée, close, et dont la raison gît dans une Transcendance : en un mot, une société – et une poésie – *traditionnelle*.

Le *meurtre d'Orphée*, c'est la *rupture* – soudaine, violente, définitive – par quoi des poètes, des théoriciens, ont prétendu en découdre – et en finir – avec cette poésie-là, ses contraintes, ses interdits, en inventant de nouvelles

formes d'écriture versifiée, émancipées de l'immémorial « système mètre-rime », ressenti, et dénoncé, comme un aliénant archaïsme. « Trouver une langue », pour que se dise enfin tout ce que la « langue des vers » refusait de laisser se dire.

Résumé.

L'apparition du « vers libre » manifestait que le vers n'est ni le mètre, ni une prosodie spéciale, ni la rime : mais *qu'est-ce que le vers ?* Les « vers-libristes » répondent : comme segment, c'est un *segment syntaxico-accentuel* ; comme principe, c'est *la langue*. Mallarmé tente de l'en dissocier, mais sa théorie du vers demeure aporétique. L'*idéologie du vers*, qui s'ensuivit, réactive, comme principe fondamental, la classique « loi de concordance », et la dichotomie « vers libre » / « vers métrique » occulte une réalité autrement complexe : le *vers non-métrique à nombre indéterminé de syllabes* (le seul qui mérite d'être baptisé « libre ») se distingue du *non-métrique à nombre déterminé* (les 11-syll. de Rimbaud, ses derniers 12-, ceux de Ghil, certains 11- de Verlaine) ou du *métrique à nombre indéterminé* (les *pseudo-mètres* d'Apollinaire), tout autant que du *métrique à nombre déterminé* (hâtivement baptisé « métrique »), lequel se spécifie lui-même en diverses variétés de *quasi-mètre* – à scansion basée sur la reconnaissance d'*égalités segmentielles concrètes* (les 11-syll. de Valmore, certains 11- de Verlaine, les prétendus « trimètres ») –, s'opposant au *mètre proprement dit* – dont la scansion se fonde sur l'identification d'un *mode d'équivalence abstrait* (4+6, 6+6), qui peut *coïncider* avec la segmentation concrète (l'« alexandrin » classique) ou non, avec *dissonance* (l'*obstination métrique* de Rimbaud, et peut-être de Verlaine) ou sans (la *mesure référentielle* de Laforgue).

Le vers, pure *négativité*, « déboîtement » dans la langue où s'inscrit le sujet, s'il fut le lieu de la *pré-détermination absolue*, s'est ouvert à l'*indéterminé*.

Verlaine.

Allergique au « vers libre », mais s'attachant à l'inscription d'une *singularité subjective* – jusqu'à la *dissonance* – au cœur même de la « langue des vers », malmenée certes, mais, globalement, sauvegardée, Verlaine, en cette affaire, joue un rôle ambigu. Dans ses 11-syll., il ne s'en tient pas longtemps au sage modèle *quasi-métrique* de Valmore (5//6), et peut aller jusqu'à de simples « régularités » concrètes, avec des séries *non-métriques* plus ou moins importantes, toujours perturbantes (*Crimen amoris*). Dans ses 12-syll., il semble progressivement glisser du type 6+6 préservé – avec effets de *dissonance*, volontiers humoristiques, « à la césure » – à une *métricité banalisée* comparable à celle de Laforgue ; mais il est difficile de savoir à quel moment s'effectue le passage, et même de prouver qu'il s'effectue. De même, dans certains 10-syll., qu'il s'agisse du modèle traditionnel 4+6 ou du modèle post-baudelairien 5//5. En aucun cas,

il ne s'aventure vers le *non-mètre intégral*, que ce soit dans ses 10-, 11- ou ses 12 : et c'est bien, sur le plan formel, ce qui le sépare irrémédiablement de Rimbaud (cf. *Larme, Mémoire*).

Comme le confirme une analyse de ce célèbre vers replacé dans son contexte, la double lecture :

« Et la tigresse // épouvanta/ble d'Hyrcanie »
(« trimètre », interprétation dominante) ou :

« Et la tigresse ÉPOU+vantable d'Hyrcanie »
(6+6 à *obstination*, interprétation du jeune Rimbaud) est donc constitutive de l'approche verlainienne du vers, où une certaine marge d'*aléatoire* vient jouer au cœur même de la *détermination métrico-prosodique*.

Thierry CHAUCHEYRAS : *Redéfinitions du sujet lyrique dans la poésie post-baudelairienne : distance, voix et énonciation chez Verlaine, Cros et Laforgue (1866-1896)* (Université de Paris-III, dir. de recherches : Philippe Hamon).

Notre travail se propose de mesurer les latitudes offertes aux poètes d'une période allant de la constitution d'une « école Baudelaire » jusqu'à la mort de Verlaine, lorsque la poésie, assumant partie ou intégralité d'un héritage impérieux de « modernité », entend se vouer à l'exploration, analytique et quasi-psychologique, de la subjectivité contemporaine – la mise en examen d'un soi, d'un « cœur » et d'une « âme », n'étant qu'étape nécessaire à l'accession à la parole, « typique », d'un « sujet » transpersonnel. Pour ce projet inédit, inscrit dans une historicité et un ordre social déterminés, l'écriture lyrique ne peut plus se concevoir dans l'isolement, tant générique que thématique. Retranchée en position défensive, elle ne s'en rend pas moins perméable à des spécificités tenues pour antagonistes (celles du « prosaïque »), cherchant à ressaisir, dans l'hétérogénéité et la confrontation, sa propre singularité et la possibilité même de sa mise en acte. Chez Verlaine, Cros ou Laforgue, la théorisation passe avant tout par et dans la pratique – la prose chez ces deux derniers devenant le lieu privilégié où se mesure et se teste l'efficacité des outils du poétique. La successivité de ces trois auteurs permet de dégager les lignes d'une même recherche d'expression et de communication. Ce cheminement, fondé précisément sur les notions (alors à redéfinir) de positionnement, d'unité et de continuité, de sincérité et de vérité esthétique, ne se fait pas sans résistances internes, ni sans repentirs.

On entend d'abord observer comment l'entreprise des trois auteurs, dans un contexte d'écoles dominantes (sous le Parnasse, et au soleil persistant de Hugo), et de concurrence avec d'autres formes d'écriture (réalistes-naturalistes), négocie la question de l'*affiliation*. La recherche de cooptation – revendiquée (Verlaine) ou demeurant infructueuse (Cros) – se double d'une contestation, élaboration d'une posture esthétique « authentique », et d'une

figure possible de l'artiste. La satirisation des valeurs et représentations bourgeoises pose le « banal » en repoussoir temporaire. Parallèlement, la parodie « blanche », réel pastiche assorti de rares signaux désambiguïsants assure une critique ponctuelle des objets déjà esthétisés, tant de la manière « artiste » que des tableaux « réalistes » d'un Coppée, mettant en évidence postulats et « programmes » évanescents. Le « sérieux » d'un quelconque traitement mimétique est sapé par l'*ironie*, catégorie, énonciative de la disjonction. Le principe même de composition, devenu « ridicule », est généralement mis en état de survisibilité. Ce qui est visé, c'est autant une poésie descriptive ou narrative qu'une conception iconique de l'œuvre achevée. La poésie est questionnée dans son rapport au fixe, à la clôture et au continu. Le lyrisme post-baudelairien va œuvrer précisément à partir de l'excès (déjà diagnostiqué par Banville), des intensités irréprésentables qui fondent le réel et le sujet modernes. Dans son rapport au pictural (portraits de Cros), ou aux codes visuels (« allégories » de Verlaine), le texte poétique fait état du débordement de la figure, et du silence corrélatif du sens. La condition de l'écriture lyrique devient alors un investissement du sujet dans des « genres » autosuscités (rôle de désignation des titres). Et la question de l'unité (d'un style, d'un ton, d'un recueil), compromise par une pratique expérimentale justifiant le disparate et la « variété » à tous les niveaux structurels, se déplace pour reposer, problématiquement, sur le producteur.

L'établissement de ces nouvelles circulations passerait par l'accent mis sur la et les *voix*. Cette désignation centrale renvoie à diverses inscriptions. Tout d'abord celle de la prise de parole, qui coïncide, dans le système audio-sensitif dont veut (de nouveau) relever la réalisation poétique, avec l'apparition d'un sujet, en état d'existence temporaire. On étudiera les démarcations de la parole dans le *modèle monologique*, et de moins en moins spectaculaire, mis en place. Mais, allant plus loin, on verra comment le propos de la poésie devient méta-récit de l'émergence ou de l'étouffement d'une voix. Le lyrisme moderne implique la constitution d'une « chambre d'échos » où la voix se rend sonore à elle-même. Ce « dispositif » mélancolique est par ailleurs ouvert sur la polyphonie, et réceptionne les voix discordantes du social, de l'esthétique, de la mémoire personnelle ou non-individuelle, pour en faire la matière répercutée d'une énonciation émotive. Du coup, le « désindividu » du poème paraît placé au centre d'une conformation à l'ordonnement étranger et arbitraire. La *performance* auto-bio-phonique, vécue comme expérience de l'Autre, devient succession d'interrogations et de renoncements. Une étude de la dimension orale de l'énonciation poétique passerait par un relevé et une typologie des marques et mentions de l'intensité. La voix, vecteur paradoxal du désaisissement, ne se conçoit alors plus que *post-mortem*. La constitution de « corrélatifs objectifs », fictionnalisant le sujet et sa pratique, permet cependant d'assurer la continuation d'une poésie « épuisée », désormais inachevable. La perpétuation de la voix semble passer par le biaisement des perspectives personnelles : « Plan de Vie » verlainien (du naufrage saturnien à

l'équilibre et à la transparence catholique), « perpétuité » de Cros, « dilettantisme » (préservant une certaine dynamique) du Pierrot laforguien.

Demeure la question des moyens laissés au poème et au lecteur, du partage de la puissance. Refusant de se penser à l'aune des valeurs « positives », la poésie n'en est pas moins en quête de « valence ». L'énonciation lyrique prend soin d'assurer des *parcours prescriptifs*, visant à placer et déplacer la notion de « vérité » et de « sincérité », l'important étant moins l'expression d'un « indicible » que la production d'un « incécutable », et sa communication. Dans cette perspective, la « vulgarité » devient une valeur, et la « vulgarisation », quoique vécue sur un mode sacrificiel, une nouvelle déclinaison du son : les frontières s'abolissant, l'« intime » du poète devient espace parcourable, meublé d'items (symboliques, linguistiques) récurrents ; semblablement les poèmes, entre lesquels s'établissent des rapports de rappels, d'échos, de contrastes. Cette systématisation relègue le démonstratif au second plan : de Verlaine à Laforgue (« après avoir aimé les développements éloquents [...] je deviens (comme forme) [...] mallarméen »), la signifiante prend la voie de la pauvreté. Le texte poétique tend vers la pure variation, quand le matériau (lexical, syntaxique, métrique) s'ouvre à des tendances contradictoires – de raréfaction, d'assouplissement, d'obscurcissement hermétique. Entre éloquence argumentative et effacement suggestif, le sujet s'inscrit dans les fonctions du langage. La modalisation, jointe à la qualification subjective, dessine un autre contour à la référence. Devant l'œuvre, ou lacunaire, ou répétitive, aux zones d'illisibilité, dans un contexte d'ambiguïté pragmatique, le destinataire est renvoyé à sa capacité d'écoute et à ses pouvoirs d'*actualisation*. L'économie même du poème intériorise la fonction de l'échange, sur laquelle se fonde la lecture moderne du poétique.

In-Ryeong CHOI : *Le Reflet dans l'eau dans les langages poétique, musical (et pictural) à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles.* (Université de Paris-VIII, dir. de recherches : Nicolas Ruwet)

Le thème du reflet dans l'eau est fréquent chez les peintres de cette époque, de même que chez les poètes et les musiciens, qu'ils soient « symbolistes » ou « impressionnistes », qui le traitent bien sûr indirectement.

On sait que Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck sont connus comme des poètes symbolistes, tandis que Debussy, Ravel (et Fauré) étaient plutôt assimilés aux impressionnistes. Mais certains auteurs soutiennent le contraire : Verlaine comme poète impressionniste (O. Nadal, « L'impressionnisme verlainien » ; A. Baudot, « Poésie et musique chez Verlaine » ; M. Got, « Art poétique : Verlaine et la technique impressionniste » ; R. S. King, « Le paysage verbal verlainien » ; D.

Festa-McCormick, « Y a-t-il un impressionnisme littéraire ? Le cas Verlaine », Debussy comme musicien symboliste (S. Jarocinski, « Debussy, impressionnisme et symbolisme » ; F. Lesure, « Claude Debussy avant *Pelléas* ou les années symbolistes »).

Dans ces deux courants, qui sont apparus comme une réaction contre la peinture des Salons, contre les romantiques ou les parnassiens pour les poètes, et contre la musique académique française, et peut-être contre Wagner, chez Debussy, les paysages d'eau et de reflets ont pris un sens particulier tant en poésie qu'en peinture et en musique où l'on cherchait la beauté dans la mystique de la Nature.

Le travail que j'ai entrepris vise à analyser la manière dont on peut traduire l'image du reflet dans l'eau dans les langages poétique et musical. La peinture me servira accessoirement à la compréhension de cette image cachée dans les textes poétiques et musicaux.

L'analyse des textes se base notamment sur les principes théoriques et méthodologiques de Jakobson : la « projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (1963, *Essais de Linguistique générale*, p. 220), et sur l'interprétation qu'en donne Ruwet : « La propriété fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique : la répétition » (*Langage, musique, poésie*, 1972, p. 10).

Les poèmes de Verlaine constituent le centre de ce travail : *Soleils couchants*, *Promenade sentimentale*, *Ariette oubliée IX*, *La Bonne Chanson VI* ; j'y ai ajouté deux autres poèmes : *Soupir* de Mallarmé et *Reflets* de Maeterlinck. Dans tous ces poèmes, j'ai pu dégager une organisation interne qui suggère l'image du reflet dans l'eau. Cette correspondance entre la structure poétique et l'image suggérée peut opérer à divers niveaux : syntaxique, phonique, rimique, typographique, lexical, etc...

Les études antérieures sur la qualité picturale de Verlaine, que j'ai présentées plus haut, s'inscrivent pour l'essentiel dans une optique esthétique, thématique ou stylistique, et n'abordent guère l'analyse formelle interne du texte lui-même.

Parmi les poèmes présentés ci-dessus, trois ont été mis en musique : *Ariette oubliée IX* de Debussy, *La Bonne Chanson VI* de Fauré, le *Soupir* de Debussy et celui de Ravel. Pour ceux-ci, j'examine les rapports d'équivalence qui peuvent apparaître entre le texte et la musique, en essayant de trouver des correspondances structurelles renvoyant à la notion de reflet dans l'eau (voir « Fonction de la parole dans la musique vocale » de Ruwet, *ibid.*, p. 41-68).

Enfin, l'analyse de *Reflets dans l'eau*, première pièce de la première série des *Images pour piano* de Debussy, suit la procédure de segmentation, basée sur les critères de répétition et de transformation, proposée par Ruwet dans « Méthodes d'analyse en musicologie » (*ibid.*, p. 100-134). Cette analyse permet de s'apercevoir que la configuration interne de cette pièce répond à l'image réelle évoquée par son titre.

L'univers artistique fondé sur l'image du reflet dans l'eau est un monde

de la rêverie et de l'illusion, qui vibre sans fin dans le sens vertical, et l'évocation de cette image dans les poèmes et les œuvres musicales que j'ai mentionnés, se traduit par l'emploi de certains principes formels caractéristiques.

Jean-Michel GOUVARD¹ : *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour une analyse distributionnelle systématique.* (Doctorat nouveau régime, Université de Nantes, dir. de recherches : Benoît de Cornulier ; soutenance : septembre 1994)

Ce travail de recherche voudrait illustrer l'idée, nouvelle en France, que la métrique est une discipline de la linguistique et non un domaine annexe aux études littéraires. À ce titre, il se situe dans la droite ligne des travaux de Benoît de Cornulier et se propose de cerner le mètre de l'alexandrin tout en admettant qu'il existe une différence de nature entre la structure métrique d'un vers et sa prosodie, contrairement à une habitude largement ancrée dans l'université française.

Chapitre 1 : De la syllabe à l'accent : Épistémologie des théories du vers : Dans un premier temps, j'étudie à travers les manuels de versification publiés entre 1650 et 1850 selon quelles motivations épistémologiques la métrique française a évolué d'une conception purement syllabique du mètre vers une théorie qui fit de plus en plus la part belle à l'accent, jusqu'à assimiler la contingence prosodique avec le vers lui-même.

Ensuite, je montre que la théorie accentuelle, qui s'est généralisée dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle, est encore celle qui fonde certaines des thèses les plus répandues de ces dernières années, comme Mazaleyrat 1974 ou Roubaud et Lussan 1974 puis 1981.

Je termine en retraçant un historique de la distinction mètre/rythme, depuis Belyj (1910) jusqu'à la métrique générative anglo-saxonne (1970-1990), en passant par les Formalistes russes et, bien entendu, les apports fondamentaux de Jakobson et De Groot, ce qui me conduit à poser un modèle théorique de l'alexandrin en termes de modèle pluridimensionnel, séparant nettement les niveaux syllabique et accentuel.

Chapitre 2 : La métrico-métrie : Méthode et corpus d'analyse : Je reprends dans ce chapitre la méthode d'analyse distributionnelle proposée par Cornulier en 1982, mais en fournissant un exposé plus détaillé que ne le fit son auteur et en apportant une argumentation syntaxique et cognitive pour établir la pertinence de certains critères linguistiques d'investigation.

Je définis ensuite les deux corpus sur lesquels j'éprouverai mon appareil : d'une part, un ensemble aléatoire de 335 000 alexandrins composés essentiellement entre 1850 et 1875, mais aussi en amont et en aval de ces dates pour certains auteurs (Nerval, Hugo, Barbier, Leconte de Lisle, Heredia, Coppée, etc.) ; d'autre part, l'ensemble des 12-syllabes de

¹ Adresse personnelle : 3, avenue du Parc de Procé, 44100, Nantes (France).

Verlaine, y compris les variantes fournies par l'édition Le Dantec/Borel.

Chapitre 3 : Proclitiques, prépositions, conjonctions, relatifs et autres monosyllabes à la césure : Dans ce chapitre, j'examine la distribution des morphèmes grammaticaux en position sixième dans l'alexandrin. Je dégage plusieurs observations, dont les suivantes : (i) dans les années 1860, apparaît manifestement une mode qui consiste à placer sur la sixième syllabe une forme grammaticale atone sans pour autant que cela induise un mètre de substitution au 6-6 ; (ii) le premier mètre à apparaître, soutenu par une syntaxe fortement marquée, est le 4-4-4 ; (iii) toutefois, la coupe huitième présente des régularités linguistiques qui tendent à établir qu'elle était plus facilement sentie comme la seule coupe métrique, au détriment de la quatrième ; (iv) l'appareil fourni par Cornulier est insuffisant et certaines formes comme « qui », « que », « moins », « et » ont un comportement comparable aux pronoms ou déterminants.

Chapitre 4 : Frontières de mot et frontières de morphème : la césure enjambée par un mot : S'agissant de ce type d'alexandrin, (i) il convient de se fixer non pas un critère « M » global, mais trois marquages diachroniques soit, dans l'ordre chronologique: l'apparition d'une frontière terminale du premier élément d'un composé devant la césure (L6), puis d'une frontière droite de morphème (Morph6), puis d'une syllabe atone non-terminale de morphème (M6 ; voir mon article dans *Langue française* – n° 99, septembre 1993 – sur ce sujet très technique) ; (ii) les deux premiers types d'alexandrins à césure enjambée admettent une analyse ambivalente 6-6 (affaibli) et 4-4-4 ou 8-4 ; (iii) presque systématiquement un accent secondaire est théoriquement réalisable sur la sixième syllabe de ces alexandrins, ce qui est un argument de plus en faveur du maintien de 6-6.

Chapitre 5 : Le problème de « e » à la césure : Ce chapitre, encore inachevé, étudiera différents problèmes liés au placement de « -e » post-tonique sur la sixième ou septième syllabe ainsi que la notion plus large de « e » féminin. Voir, pour une synthèse, mon article « Sur le statut phonologique de "e" : la notion de "e" féminin dans l'alexandrin de Verlaine » dans ce numéro de la *Revue Verlaine*.

Emmanuelle LAURENT : *Verlaine juge de Verlaine.*

Verlaine juge de lui-même en poésie

L'objet de notre thèse est de montrer *comment une vie envahit progressivement une œuvre*, comment Verlaine, toujours tenté par l'Impersonnel, – préceptes baudelairiens, Impassibilité du Parnasse, « poésie objective » chez Rimbaud, velléité tardive d'une œuvre historique et critique –, bâtit une œuvre personnelle qui, si elle relève d'une nécessité intérieure, s'accompagne d'un sentiment de honte, au point qu'il parle de fatalité, pour se justifier.

L'ordonnement des principaux recueils n'obéit pas à un plan préétabli, mais à l'image des contradictions et des repentirs d'un destin

chaotique. C'est ainsi que l'idée d'un enfer à opposer à l'œuvre chrétienne n'est venue qu'après coup à Verlaine, faute d'avoir pu soutenir le dualisme : après la conversion, il se débarrasse de ce qui n'aurait pas eu droit de cité dans l'œuvre chrétienne, dans des recueils parallèles (*Jadis et Naguère*, *Parallèlement*), préservant l'intégrité du tryptique : *Sagesse*, *Amour*, *Bonheur*. Des aléas de la vie, de la chute, naîtra un « monument », avec le sentiment, chez Verlaine, d'avoir entrepris « une œuvre toute personnelle et, je crois, unique dans notre poésie française : l'histoire, en quelque sorte, d'une conversion »². Comme Montaigne et Rousseau, il souligne le caractère unique de l'entreprise, non seulement parce que toute autobiographie prend pour objet un modèle constant de son irréductible différence, mais parce que *la confession a lieu en poésie*. Si Verlaine se raconte en poésie, c'est qu'il attend avec l'anecdote, l'aveu, s'élever jusqu'au chant. Lorsque le discours argumentatif empêchera que le vers prenne son essor, pour servir la mauvaise foi, lorsqu'il ne s'agira plus d'exalter un souvenir mais de nourrir un ressentiment, alors, le chant désertera sa poésie et l'œuvre personnelle marquera un recul de l'art.

Verlaine juge de lui-même en prose

Verlaine ne se tourne que tardivement vers la prose, malgré le projet, à ses débuts, d'un « grand roman intime », au moment où sa situation précaire l'oblige à tirer à la ligne et où sa gloire naissante, fondée sur les malentendus d'une réputation scandaleuse, l'incite à livrer au public, en mal de révélations, des *Confessions*. Mais Verlaine récusé le mot d'« autobiographie » et s'éluide plutôt qu'il ne se dévoile, grâce au travestissement de la fiction (*Les Mémoires d'un veuf* ; *Louise Leclercq* ; *Pierre Duchatelet*). La poésie reste le lieu d'élection pour parler de soi, parce qu'elle est élogie, apostrophe, invective ou dédicace, qu'elle est possibilité de dialoguer avec les morts dans la prosopopée, ou de s'adresser à Dieu dans la prière. Car parler de soi, pour Verlaine, est une manière d'appeler les autres. On mettra en lumière ce paradoxe d'une œuvre personnelle, dans laquelle le moi joue le rôle subalterne de chanteur des autres ou de leur contempteur.

Verlaine juge des autres

De même que Verlaine montre une étonnante facilité à se déprendre de lui-même et de ses œuvres antérieures dans la parodie, il sait être un autre et pasticher des œuvres qui lui sont étrangères. L'imitation va parfois jusqu'à l'identification, et ce qui concerne l'autre se révèle vrai pour le « poor myself ». La critique proprement dite est pressée, car circonstancielle, mais Verlaine, cependant, dans *Les Poètes maudits*, révèle à son siècle les noms que la modernité retiendra. La formule du titre traduit moins la malédiction du poète inconnu de son siècle que l'étendue de ses dons. Car jamais la suspicion n'est jetée sur les pouvoirs de la poésie, « fille de Mémoire ».

² Lettre à M. Raulin du 11 janvier 1892, dans la *Correspondance de Paul Verlaine*, publiée par Ad. Van Bever, Messein, 1929, p. 301-302.

Verlaine trouvera ainsi dans la confraternité des poètes, morts ou vivants, qui dépasse son adhésion provisoire et lointaine à certains groupes littéraires, une communauté idéale, qui sera la dernière région où vivre, quand tout n'est qu'exil. On arrêtera notre travail sur cette dernière image : à travers les nombreux visages de Verlaine se dessine *un portrait de l'artiste*, de sa grandeur et de sa misère.

On suivra *la chronologie* des grands recueils, en tenant compte des incessants retours en arrière et des passages prophétiques, parce que la chronologie permet d'embrasser du regard les perspectives d'une vie. Plus que toute autre, l'œuvre de Verlaine donne l'impression du Temps : si l'œuvre annonce la vie, la vie va finir par ressembler à l'œuvre. Verlaine, se retournant sur lui-même, à la lumière de l'œuvre, lit dans ce passé l'annonce de « tout ce qu'il fallait inéluctablement qu'il fût »³. L'objet de notre thèse est de montrer *un destin à l'œuvre*.

³ « Fragment dont on n'a pu retrouver la date, où Verlaine parle de sa mort à cinquante-deux ans », *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 590.