



CLASSIQUES
GARNIER

BERNADET (Arnaud), FONGARO (Antoine), FRÉMY (Yann), FUKUDA (Junko),
NICOLAS (Hun-Chil), « Comptes rendus », *Revue Verlaine*, n° 5, 1997, p. 184-
218

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14710-7.p.0190](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14710-7.p.0190)

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.

© 1997. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Comptes rendus

Henri Troyat, *Verlaine*, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 1993. Le Livre de Poche, 1996, 382 pages.

Le *Verlaine* d'Henri Troyat se présente d'emblée comme un ouvrage à vocation didactique et analytique*.

Pour l'auteur, Verlaine est, à maints égards, un être stupéfiant, un objet d'étonnement, une véritable *énigme*. En effet, se demande Troyat, comment cet infâme débauché de Lélian est-il capable de proférer, quand il s'agit de Poésie, une si sublime musique, lui pourtant sale, laid et méchant ? Cette caricaturale hypothèse de lecture est en fait la seule problématique du livre ; immédiatement, le lecteur comprend que l'auteur se place davantage sur le plan du mythe, des images toutes faites et autres « vieilles énormités crevées » que sur celui de l'analyse poétique et biographique novatrice.

La thèse centrale de ce livre est indéfendable : elle préconise de dissocier l'œuvre du poète de sa vie. En dépit de son absurdité, cette hypothèse pourrait certainement être discutée si Henri Troyat n'affirmait cette scission avec une violence telle qu'elle gèle a priori toute discussion. L'auteur ne pose guère une problématique, il « déploie » des affirmations et, de ce fait, le lecteur se trouve instantanément frustré d'un débat. Une ligne de démarcation nette et dure passe ainsi entre la « carrière terrestre » (p. 366) de Verlaine, ô combien perfide, et tout ce qui constitue, bien malgré lui, son « génie » poétique. Cette lecture « dissociative » est pour Troyat l'occasion d'affirmations de tous les moments, sans que le moindre doute ne s'immisce jamais dans son esprit : aussi l'auteur s'étonne-t-il en permanence que les lèvres de Verlaine « qui se complaisent si souvent à des mots orduriers, à des frottements indignes, à de vulgaires crachats, soient capables aussi de laisser sourdre une pure musique d'adoration » (p. 29). « Au vrai », renchérit Troyat, « il y a un contraste saisissant entre la grossièreté de Verlaine dans la vie courante [...] et l'espèce de pureté rayonnante qui descend sur lui dès qu'il prend la plume » (p. 53). Cette « vérité » est pour le moins illusoire.

Dans cet ouvrage, Troyat insiste, avec une complaisance extrêmement marquée, sur la prétendue « laideur » du poète. Selon l'auteur, de tout temps, le poète n'a cessé d'être affligé d'une profonde « laideur physique » (p. 18), son visage étant « irrégulier » (p. 47), son aspect « inquiétant » (p. 47) et ses traits « simiesques » (p. 59).

* La pagination renvoie à l'édition du Livre de Poche.

Bien entendu, sur le plan moral, Verlaine ne vaut guère mieux, puisqu'il est « sale, lâche et paresseux » (p. 19). En quelques traits, Troyat fixe un portrait inoubliable du poète : Verlaine est un « grand gaillard, mou, veule, quinteux et à l'haleine forte » (p. 43). Voilà ce qui s'appelle prendre quelqu'un de haut.

Pendant quatre cents pages, Troyat n'écrit que cela, ne cesse de répéter cela. Cette biographie est une stéréotypie. La relation de la misère physique et morale de Verlaine devient, à ce point d'insistance, quasiment insultante, voire offensante pour le poète. Ces allégations, au demeurant parfaitement gratuites, reposent en fait sur une méconnaissance profonde de la vie et de l'œuvre de Verlaine. Derrière les affirmations se cache souvent une profonde ignorance. Pour qui a vu le portrait (certes présumé) de Verlaine par Louis Devedeux¹, ou celui par Bazille², ou même encore la photographie faite par Alcide Allévy (de 1883, pourtant)³, il est impossible d'affirmer que Verlaine ait été, de tout temps, laid⁴. La matérialité des faits n'est cependant pas de nature à désarmer la force des convictions personnelles de Troyat qui, à proprement parler, *hallucine* la laideur du poète : ainsi lorsqu'il écrit (mais d'où lui vient donc ce précieux renseignement ?) que, dès son plus jeune âge, Verlaine était à ce point (originellement) affreux que sa tête de poupon ressemblait à celle d'un « mort » (p. 7) ! C'est tout de même un peu fort.

Il est, par ailleurs, inutile de discuter le caractère abject ou non de Paul Verlaine. Troyat a ses sources : le témoignage de Mathilde notamment et, par extension, toute une tradition critique. Là n'est d'ailleurs pas l'essentiel, car ce refrain sur la laideur physique et morale du poète fonctionne avant tout comme alibi. Troyat y revient souvent afin de mieux faire triompher sa lecture dissociative : Verlaine est une loque capable *a contrario* de donner naissance à une sublime poésie, laquelle malencontreusement se retrouve (après-coup) signée de son nom odieux. Lorsqu'il y a poésie, Paul Verlaine, en tant qu'homme, n'existe plus : une immanence abjecte – celle de l'existence – cède la place à quelque transcendance magnifique – qui est la dimension même de la poésie. La poésie n'est pas *cela*. Bien que scandaleuse, la lecture de Troyat est loin d'être rare. L'on peut citer, à titre

¹ Voir Paul Verlaine, *Portraits (Peintures-Dessins-Photographies)*, Paris, Librairie Giraud-Badin et Librairie Jean-Claude Vrain, 1994, pièce n° 2.

² Pour une reproduction, voir le *Magazine littéraire*, n° 321, mai 1994, p. 19.

³ Paul Verlaine, *op. cit.*, pièce n°16.

⁴ Verlaine n'a pas toujours ressemblé au portrait qu'en a donné (semble-t-il) Gabriel-Henri Ibels (*ibid.*, pièce n° 33). Troyat ne tient pas compte cependant de cette évidente loi de l'évolution. Dans ce livre mythifiant à souhait, le « temps » est refusé à Verlaine.

de fraternel exemple, l'attristante remarque de Paul Valéry : « Verlaine, misérable carrière de misère, grossièreté des mœurs et des idées – *mais ce chant* – [...] »⁵. Sans pour autant se faire le défenseur du concept de l'« œuvre-vie » (dont le postulat fusionnel est tout aussi absurde), une telle dissociation n'est pas acceptable, d'autant plus que l'auteur feint d'ignorer cette mise en garde, pourtant claire, de Verlaine lui-même : « Ce monsieur crut plaisant de me couper en deux : / Le poète, très chic, l'homme, une sale bête. / Voyez-vous ce monsieur qui me coupait en deux ? » (*Invectives*, pièce XVI). Cette distinction a pour effet de faire perdurer le mythe de la poésie comme phénomène issu de l'inspiration pure. Elle promeut la littérature comme miracle, mystère divin. Ce n'est certes pas l'auteur si pragmatique des *Loups* qui pensait comme cela.

Cette thèse est en fait assez commode et forme un écran de fumée destiné à remédier à l'absence chronique de toute analyse pertinente et spécifique de la poétique verlainienne. Sous ce jour mythique, tous les recueils se valent. On peut certes s'épater en permanence qu'un si beau poème soit l'œuvre d'un être si vil ; au bout de quatre cents pages, ce type d'étonnement devient toutefois quelque peu lassant, d'autant que c'est là la seule « interprétation » proposée de la poésie de Verlaine. L'absence de toute autre perspective n'en devient que plus patente, la faiblesse de cette biographie évidente.

Verlaine est laid et veule, quoiqu'à l'occasion pénétré de magnificences. À ce portrait peu flatteur de Verlaine correspond nécessairement un poète sans projet poétique défini ni courage politique. Henri Troyat considère Verlaine comme un poète essentiellement *passif*. Selon l'auteur, Verlaine *subit* la poésie qui, parfois, vient l'habiter, avant de le rendre à sa misérable existence. Le poète est investi ainsi par une transcendance inconnue, par « l'eau limpide et fraîche de l'inspiration » (p. 366). Cependant, en dehors de ce très pratique *deus ex machina* critique, rien ne nous est dit de Verlaine en tant que « poètes », comme *créateur*. Quoiqu'en pense l'auteur, le poète n'est pas une « source boueuse » (p. 366) en attente de Visitations, mais un « inventeur » particulièrement « méritant ». Troyat n'a pas cru bon de rendre compte de l'aspect théorique et principiel de la poésie de Verlaine, ce qui aurait certes redonné au poète la responsabilité de sa création, mais aurait par ailleurs rendu caduque la thèse « dissociatiste » défendue par Troyat. Qu'importe ! Après tout, il

⁵ *Cahiers II*, édition établie et annotée par Judith Robinson, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1105. Les remarques d'Henri Troyat rappellent fortement quelques-uns des jugements osés en son temps par Max Nordau.

s'agit simplement de croire aux « miracles en littérature » (p. 366) ! Nul besoin d'expliquer ! Sous ce fallacieux prétexte, rien donc ne nous est dit du système lyrique verlainien ni de l'unité de sa poésie qui, paradoxalement, est la grande absente de cette biographie.

Passif, Verlaine l'est aussi lorsqu'il s'agit de l'Histoire. L'auteur n'hésite pas à déclarer que la chose politique n'intéresse pas Verlaine, pire même, que poésie et politique sont chez lui incompatibles. Ceci est faux, bien entendu. Verlaine n'est pas un être apolitique, loin de là, et Troyat semble tout ignorer des idéaux républicains de Verlaine, dont l'engagement ne saurait désormais faire de doute⁶. D'ailleurs, l'opposition que Troyat esquisse entre le domaine de la poésie et celui de la politique relève davantage, semble-t-il, d'une vague volonté de parémie de la part de l'auteur que de l'analyse proprement dite : ainsi, lorsqu'il prête à Verlaine cette pensée vraiment attristante : « Chacun son rôle sur terre : que les uns se battent comme des lions, cela n'empêchera jamais les autres de prendre du bon temps entre les draps » (p. 80). En fait, Troyat prend appui sur un certain nombre de poncifs critiques concernant les rapports de Verlaine aux événements historiques de son époque, et s'y tient strictement. Cette biographie ne brille certes pas par son caractère novateur.

Plusieurs épisodes de la vie de Verlaine relatés par Troyat souffrent de graves insuffisances. La rencontre de Verlaine et de Rimbaud n'en est pas exempte. Troyat n'hésite pas d'ailleurs à faire perdurer la légende de la « Caserne de Babylone », selon laquelle Rimbaud aurait été violé. Là-bas, insiste Troyat, Rimbaud a reçu « la révélation de la sodomie [...] » (p. 103) !!! Cette erreur prouve simplement que Troyat possède une connaissance très lacunaire de la vie et de l'œuvre de chacun des deux poètes. Cette biographie, par ailleurs fort mal documentée, ne tient aucun compte des acquis récents de la critique.

Lorsque le propos de Troyat n'est pas faux, il est très quelconque. Le récit de Troyat concernant la rencontre Verlaine-Rimbaud respecte l'opinion doctrinaire majoritairement adoptée. On observe toutefois une certaine *intensification de la banalité*. L'analyse de l'auteur est fondée sur une répartition des rôles maintes fois consacrée. Le mythe fonctionne à plein : « Dans cette affaire, il [Verlaine] est le faible, le mou, la femelle, Rimbaud le mâle résolu et rude. Le bonheur de Verlaine est de se soumettre, celui de Rimbaud est de dominer » (p. 123). Ce poncif critique est si répandu que l'on n'y prêterait presque pas attention, si Troyat ne

⁶ Voir Steve Murphy, « Verlaine républicain » ; compte rendu dans ce numéro.

faisait montre souvent d'un très mauvais goût, lorsqu'il écrit, par exemple, que Verlaine « lécherait volontiers les pieds du vainqueur » (p. 124). On se passerait aisément d'insinuations aussi offensantes. Plus loin, dans le même registre, Troyat semble renchérir en y allant de sa petite métaphore outrageante, lorsqu'il fait remarquer que « [l]e foin manquant dans les râteliers, les chevaux se battent » (p. 147). Pauvre de nous ! L'on aura malheureusement reconnu dans ces « chevaux » Verlaine et Rimbaud. Il est décidément nécessaire de rappeler que la rencontre de Verlaine et de Rimbaud fut aussi et *surtout* une aventure poétique. Troyat n'a visiblement rien compris de ce « roman de vivre à deux hommes ». En dehors des anecdotes salaces et des jugements de valeur, aucune confrontation des poétiques respectives de Verlaine et de Rimbaud n'est proposée. On reste désespérément à la surface des choses. De même, l'on ne peut vraiment pas dire que Troyat soit original lorsqu'il écrit que le but de Rimbaud n'était que de « *bousiller* un jeune ménage » (p. 131), celui de Paul et de Mathilde évidemment. Une profonde ignorance de l'œuvre de Rimbaud peut seule expliquer un tel manque de perspective. Faut-il donc rappeler que ce n'est pas du tout *gratuitement* que Rimbaud a agi de la sorte, et que cette « destruction » n'était probablement qu'une phase nécessaire en vue de la *réinvention de l'amour* ? Pour s'en convaincre, il suffit de lire *Les Premières Communions* ou encore *Délires I*.

La biographie d'Henri Troyat comporte de nombreuses autres faiblesses. Entre autres, on décèle une présentation très succincte et erronée du groupe du Parnasse, et un épisode foncièrement mauvais, celui de la rencontre de Verlaine avec Hugo, décevant tant sur le plan poétique et politique que sur celui de l'histoire littéraire. Il ne faut décidément rien attendre de cette biographie, d'autant que Troyat se plaît à multiplier les jugements sommaires. Il livre à cet effet une analyse parfaitement insignifiante du portrait de Nina de Callias par Manet (dans lequel, prétend l'auteur, elle apparaît « corpulente, molle et d'apparence commune » [p. 49]), ou encore n'hésite pas à qualifier d'« horrible » (p. 287) la statue de Verlaine par Rodo exposée au Jardin de Luxembourg, sans plus d'explications, évidemment⁷.

Les affirmations gratuites, les remarques insignifiantes, les jugements à l'emporte-pièce, les erreurs en tous genres se succèdent les uns aux autres. À la fin, le lecteur demande grâce.

⁷ On préférera au jugement expéditif d'Henri Troyat les fines analyses de Claude Lapaire dans « Auguste de Niederhäusern-Rodo, sculpteur de Verlaine », in *Dédicaces à Paul Verlaine*, catalogue de l'exposition de la bibliothèque de la ville de Metz, préface d'Yves Peyré, Éditions Serpenoise, 1996, p. 137-158.

Le style dans lequel est écrite cette biographie est une pure corroboration du propos. Le choix des titres (« Les fœtus et l'enfant », « Un jeune couple dans la tourmente », « La bombe Rimbaud » !!!), l'utilisation de la phrase courte à seules fins de préjugés n'arrangent évidemment rien. Mais, c'est toutefois dans le maniement de la comparaison que l'auteur se révèle le plus caricatural dans son approche du poète : ainsi Verlaine apparaît-il à Troyat « comme un enfant privé de dessert » (p. 73), « [c]omme un enfant perdu dans le noir [...] » (p. 148) ou encore « tel un duvet de pissenlit arraché par le vent » (p. 23). Sans commentaire !

La biographie d'Henri Troyat n'apporte rien à notre connaissance de Verlaine, « n'ajoute pas deux gouttes de pluie à l'ondée, deux pelures d'orange de plus au rayon de soleil qui gouvernent nos lectures » eût dit Char. Encore s'il n'y avait que cela. Le problème majeur n'est pas que cet ouvrage soit quelconque, ou même qu'il comporte des erreurs ; c'est plutôt qu'il est à tout point de vue offensant, et souvent insultant pour la personne de Verlaine comme pour son œuvre. Une telle dérive ne doit pas être tolérée. Le portrait que l'auteur dresse de Verlaine est proprement détestable. C'est ce qui rend Henri Troyat impardonnable.

Yann Frémy

Gilles Vannier, *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1993, 162 pages.

Le titre que Gilles Vannier a choisi de mettre en tête de son essai évoque une certaine image de Verlaine, dont l'on peut identifier la source diversement dans la figure enfantine du *Tombeau* de Mallarmé⁸, ou dans l'image de ce « Fils du Soleil » que le narrateur de *Vagabonds* tente de ramener à ses originelles filiations. Verlaine enfant, « gosse » et un peu « potache », voici donc une image qui n'est pas inhabituelle au lecteur.

L'image employée ici est cependant sensiblement différente : il ne s'agit plus de Verlaine lui-même « croqué » dans ses *poses* (car il ne dédaigne pas surenchérir sur ce point), mais de Verlaine devenu comme par translation l'image d'une enfance de la poésie, de l'Art même ! Voilà qui ne serait pas pour déplaire au Proust du *Contre Sainte-Beuve* pour qui l'auteur

⁸ « Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine » écrit-il dans son *Tombeau*. Il avait auparavant comparé son ami à « l'enfant avec son ingénue audace marchant en l'existence selon sa divinité » (« Réponse à l'enquête Jules Huret », in Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 511).

moderne « n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère »⁹ ; Verlaine, donc, figurant l'ingénuité originelle de la littérature ? On pourra objecter que nous extrapolons ici dangereusement autour d'un sous-titre : soit... Mais c'est précisément pour montrer tout l'intérêt, toute la séduction qu'offrait un tel programme. Or, sitôt passée la page de garde, adieu premiers mots, œuvres balbutiées, littérature en layette : force est d'oublier notre primitive exaltation car il ne sera plus question de cette enfance de l'art jusqu'à la page 146, à savoir celle qui précède l'aperçu biographique et la bibliographie ; donc, la dernière. Et que nous dit cette dernière page ?

Qui parle en Verlaine ? L'enfance. Pourquoi s'est-il tu ? Non pas parce que l'enfance où il habitait n'a qu'un temps, mais parce que lui-même est allé ailleurs. En art, il n'y a pas de progrès, il y a changement de lieu. Là où la vie a mené Verlaine dans ses dernières années n'était pas la poésie, n'était même pas sa répétition ou son imitation. Mais s'il faut entendre par poésie l'art d'organiser symphoniquement et plastiquement les mots et les rythmes de la langue, il n'y eut jamais de plus grand poète que cet homme dont le nom même quand on le prononce semble un chuchotement de douceur et de fragilité, de ferveur et de tendresse. Il va au monde d'une manière si inattendue, si immédiate, si bouleversante qu'on sort de sa fréquentation comme lavé du péché, heureux d'avoir – ne fût-ce que fugitivement – rencontré l'art dans son enfance.

Retour donc à l'enfance, mais alors laquelle ? Les choses ne sont plus aussi claires : s'agit-il de l'enfance de l'art, évoquée à nouveau dans la dernière ligne, ou de l'enfance d'aucun homme (plutôt que de tout homme), l'enfance avec un grand « E » qu'évoquait un des épisodes de *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze ? Entre les deux, l'auteur semble sauter allègrement, comme si cela allait de soi que quelqu'un parlant d'enfance (son enfance, notre enfance, l'Enfance) se situe dans un champ qu'on peut appeler « l'enfance de l'art ». Que le lecteur se prépare donc à cette tromperie sur la marchandise (car comment appeler autrement le fait qui consiste à annoncer un propos sans ensuite le formuler ?), et s'efforce de répondre par lui-même à cette question tout de même intrigante et irritante : qu'est-ce que « l'enfance de l'art » ?

On l'aura du coup deviné : l'important, c'est le titre, et non le sous-titre. Voici donc un nouveau *Paul Verlaine*, mais à quoi nous pourrions difficilement ajouter *Sa vie, son œuvre*, car il ne se situe pas sur un plan documentaire, mais principalement thématique avec un recours épisodique

⁹ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 220.

à la biographie. Le premier chapitre, intitulé « l'errance impossible », balaie rapidement plusieurs éléments topiques de l'univers verlainien rassemblés sous trois rubriques dont on pourra éventuellement contester la formulation : « le malaise », « l'inaccessible refuge » et « un instant à la fois très vague et très aigu » (qui explore le statut du rêve). Le second chapitre aborde ensuite des questions relatives à l'esthétique ou à la poétique (il est intitulé : « Poésie, Peinture, Musique »). Mais dans l'ensemble, qu'elles se rapportent à la biographie ou aux textes, les analyses pèchent souvent soit par une approche relativement simpliste, soit par des inexactitudes documentaires. Nous illustrerons le premier reproche par l'exemple suivant – il s'agit d'une conclusion sur les effets de dissonance chez Verlaine [p. 45] :

L'étrangeté de Verlaine ne cesse d'intriguer les lecteurs et les commentateurs. Dans son édition des œuvres poétiques, par exemple, Jacques Robichez, évoquant *Sérénade* (P.S.), s'étonne que Verlaine compare « bizarrement » la voix de l'amoureux à

... la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de la fosse.

En réalité, Verlaine est fondamentalement déroutant. C'est même cette capacité à déjouer les pièges du quotidien, à s'écarter comme un enfant du convenu, qui fait l'essence de son art.

Nous supposons que M. Robichez est désormais mieux renseigné sur la bizarrerie des vers 1-2 de *Sérénade*¹⁰, maintenant qu'il sait que Verlaine est *fondamentalement* déroutant et bizarre.

Le second reproche, qui s'applique assez fréquemment au cours de ces 162 pages, vise par exemple l'affirmation selon laquelle Verlaine fut poète et voyant *par hasard* [p. 21] : c'est ignorer curieusement que cette *victime* du *hasard* envoie à l'âge tout de même juvénile de 14 ans un poème intitulé *Mort* à quelqu'un qui n'est pas le dernier des scribouilleurs de province, mais un homme qui incarne le prestige de la *carrière* poétique¹¹. Le hasard fut donc sans doute aidé par une vocation précoce.

Plus grave dans le principe est l'inexactitude suivante [p. 63] :

Le poème *Amoureuse du Diable* dit même que « l'Ivrogne est une forme de Gourmand », faisant ainsi de l'ébriété le degré le plus bas de la sensation.

¹⁰ On peut noter d'ailleurs que la leçon exacte du v. 2 est « Du fond de sa fosse ».

¹¹ Cf. lettre à Victor Hugo du 12 décembre 1858 [O.C. I : 912] où Verlaine parle lui-même de ses « premiers pas [...] dans l'orangeuse carrière de la poésie ».

Ceci n'est vrai que si l'on isole l'expression de son contexte :

Vraiment en seriez-vous à croire que je bois
 Pour boire, pour licher, comme vous autres chattes,
 Avec vos vins sucrés dans vos verres à pattes,
 Et que l'Ivrogne est une forme du Gourmand ?

À supposer que l'on identifie l'énonciateur de cette apologie de l'ivresse à Paul Verlaine (c'est ce que fait explicitement l'auteur), le contexte montrerait au contraire que pour le poète l'ivresse n'est pas une forme de gourmandise. Nous émettons cependant une sérieuse réserve sur cette assimilation entre le *gnome insuffisant qui laisse une odeur de cheval et de femme après lui*, et l'auteur d'*Amoureuse du Diable*.

S'il faut cependant reconnaître une qualité à cet ouvrage, c'est qu'il cite abondamment les textes, depuis les *Poèmes saturniens* jusqu'à *Amour*, avec parfois une certaine lourdeur dans la reprise des mêmes citations. De toute évidence, le livre trahit l'affinité que l'auteur a ressentie pour quelques poèmes, ce qui implique, on le pense bien, la mise à l'écart de certains pans du corpus. *L' Auberge*, *Kaléidoscope*, *Art poétique*, sont parmi les heureux élus, mais on ne s'étonnera pas que l'auteur ait quasiment passé à la trappe *La Bonne Chanson* – qui célèbre certainement des joies trop peu enfantines, et totalement les recueils postérieurs à *Parallèlement*. Ce choix est-il justifié ? Le goût de l'auteur suffirait peut-être à l'expliquer, et l'on ne comprend pas trop pourquoi il se risque à avancer cette affirmation si contradictoire avec son corpus même : « Pourquoi [l]a voix [de Verlaine] s'est-elle tue de manière si brutale vers 1876 ? »

Mais même dans ce recours au texte, il subsiste un fait à déplorer, qui est loin d'être négligeable : c'est le caractère systématique des erreurs commises dans la citation des vers, et la maladresse de leur retranscription. On imagine difficilement que l'éditeur soit responsable de la majorité de ces fautes qui, en d'autres circonstances, feraient croire à un tirage d'épreuves particulièrement fautives : le non-respect de la disposition typographique pour un poème comme *Chanson d'automne* serait encore le moindre des maux : l'auteur cite si fréquemment des strophes tronquées¹², des alexandrins modifiés en 13-syllabes¹³, des leçons inexactes¹⁴, que l'on

¹² Voir p. 77 (« Ariette I »), p. 128 (« À la louange... », *JN*).

¹³ Voir p. 28 (*Mort !*), p. 51 (*BC II*), p. 68 (*Sagesse, II, I*), p. 79 et 80 (*Kaléidoscope*, *JN*), p. 92 (*Malines*, *RSP*).

¹⁴ Voir p. 76 (« Ariette I »), p. 99 (*Kaléidoscope*, *JN*), p. 103 (*Paysages* [sic]), p. 129 (*Pantoum négligé*, *JN*). Donnons également, pour la ponctuation, l'avant-

trouverait presque plus de variantes dans son livre que dans l'édition de la Pléiade. On pourrait penser que ces leçons fautives sont dues à l'édition qui a servi de référence (on pense notamment à des éditions comme « Booking International » qui sont susceptibles de présenter des versions très... originales), mais il semblerait que non, puisque certains vers présentent tantôt la bonne leçon, tantôt la mauvaise. Par ailleurs, on serait sans doute plus indulgent si l'auteur ne s'était pas avancé imprudemment à écrire [p. 120] :

Les manuscrits [de Verlaine] apprennent, de leur côté, que sa graphie comportait rarement de majuscules, de points, et manifestait une large indifférence à la ponctuation, ses fautes de virgules, entre autres, témoignant de son peu de souci pour la syntaxe correcte et le bon usage.

Outre le fait qu'une telle affirmation semble fragile lorsque l'on observe certains dossiers pré-typographiques de Verlaine, cela impliquerait surtout que l'auteur de ces lignes soit à même de fournir un texte moins « fautif ».

Quant à l'analyse détaillée de certains passages de vers, auquel l'auteur s'adonne volontiers au point que l'illustration paraît parfois artificielle, elle souffre grandement de son inexactitude technique. Donnons comme exemple l'analyse que l'auteur propose de ce vers d'*À une femme* (PS) [p. 22] :

« O ! je souffre, je souffre affreusement, si bien »
[Ce vers] peut être scandé de deux façons. Soit comme un alexandrin classique à hémistiches égaux : dans ce cas, l'accent se pose sur le « ou » du second « souffre » [...]. Soit comme un vers ternaire romantique ; alors la plainte se prolonge par la répétition appuyée de la fricative et de la liquide *fr*.

On peut bien sûr douter de la possibilité d'une coupe ternaire romantique dans ce vers, car elle donnerait précisément ceci (nous rectifions la leçon qui est fautive) :

Oh ! je souffre, / je souffre affreu / sement, si bien

... Ce qui paraîtrait assez exotique à un métricien, qu'il s'appelle Meschonnic ou de Cornulier. Il n'y a pas lieu, vu l'absence de marquage

dernier vers de *Mon rêve familial*, tel que le donne M. Vannier : « Et pour sa voix lointaine et calme, et grave elle a ».

sur la sixième syllabe, et vu surtout la combinaison des propriétés F4 et M4 (terminologie de Cornulier), de césurer ce vers autrement que 6-6.

L'analyse de la syntaxe laisse également perplexe, surtout lorsqu'elle tend à démontrer « la désarticulation de la syntaxe » chez Verlaine : ainsi, parlant de « chaos syntaxique », l'auteur cite ce quatrain de *Sagesse* (I, 6) [p. 131] :

O vous, comme un qui boite au loin, Chagrins et Joies,
Toi, cœur saignant d'hier qui flambes aujourd'hui,
C'est vrai pourtant que c'est fini, que tout a fui
De nos sens, aussi bien les ombres que les proies.

Nous n'y voyons guère comme complexité qu'un redoublement d'apostrophe, ce qui ne constitue pas – semble-t-il – une entorse au bon usage.

Il faudrait sans doute, pour achever de donner un aperçu de cet ouvrage, souligner le travers dans lequel il tombe si fréquemment, et qui consiste à multiplier les *définitions* de Verlaine ou de l'art verlainien sans les situer dans la chronologie (« Verlaine est... », « L'art verlainien consiste en... »), au point de produire des contradictions internes : on peut difficilement parler à la fois de « la femme [qui] bouleverse Verlaine par son incomparable faculté d'aimer et de comprendre », et de « la femme essentiellement trompeuse » [p. 46-49]. Si la question de la contradiction concerne proprement cet ouvrage, celle de la *définition* pose en revanche un problème qui est plus généralement celui de l'essai, et qui semble avec Verlaine prendre un aspect crucial : il est en effet délicat de donner une définition exclusive et non-circonscrite d'un homme qui est passé du communalisme au boulangisme, du confort bourgeois à l'assistance publique, et du sacrilège anti-clérical à la dévotion confite ; un homme qui, de surcroît, brandit à qui veut le comprendre une théorie spéculative de l'*homo duplex* ! Il faut avec un tel spécimen se résoudre à mettre les mots *poétique*, *politique* et autres *hicques* au pluriel : « *De la nuance* », écrivait-il.

Hun-Chil Nicolas

Paul Verlaine, *Les Hommes d'aujourd'hui. Vite dei poeti maledetti*, a cura di Gabriele-Aldo Bertozzi, traduzione di Laura Aga-Rossi, Mondadori, Milano, 1996, p. XXX+174.

Le vol. contient la traduction italienne des 29 médaillons que consacra Verlaine à autant d'écrivains, ses contemporains. La traduction fidèle et exacte mérite les éloges. Laura Aga-Rossi n'est pas novice en la matière : elle a publié, en deux vol., la traduction (avec l'original) des *Œuvres* de Charles Cros (Métis, Chieti, 1990). Seule la traduction de certains poèmes difficiles que cite Verlaine appelle quelques remarques. Par exemple, dans *Impromptu de cuivres et de basses* de René Ghil, il n'est pas sûr que le vers « Tandis que les midis de nulles plumes pleuvent ! » soit bien rendu par *Mentre non piovono piume i mezzogiorni !* (p. 93), ou le vers « puisqu'aussi loin que nous songeâmes parmi l'heure » par *Poichè così lontano come la sognammo noi nell'ora*, d'autant plus que la traduction ajoute après *ora* (p. 94) un point qui ne figure pas dans l'original. Encore, au v. 8 de *Pater Noster*, toujours de Ghil, « l'Armoire grèive » n'est pas *l'Armadio in lutto* (p. 94), mais l'Armoire massive, lourde (latin : *gravis*). Ou bien au vers 32 de *Five o' clock absinthe* de Raoul Ponchon le « bouillon pointu » n'est pas le *brodo acido*, mais le lavement ou clystère. Enfin les coquilles sont rares : p. 59, l. 3 du bas, rétablir *Phlippote*, comme a écrit Verlaine (mais Molière écrivait : Flipote) ; p. 95, l. 1, rétablir *Thibaut* ; p. 168, n. 82, mettre *interastral* (au masculin) ; etc.

Les notes, p. 163-174, sont précises et utiles.

G.-A. Bertozzi oriente son *Introduction* (p. VII-XVII) dans le sens d'un Verlaine « précurseur » de la poésie moderne. Pour ma part, devant la liste de ces 29 noms d'écrivains au moins connus, sinon célèbres, vers 1890, je me demande combien sont lus aujourd'hui ; peut-être six ou sept, et encore faut-il tenir compte du relais de l'enseignement.

Une ombre au tableau : le sous-titre *Vite dei poeti maledetti*. Le recueil *Les Hommes d'aujourd'hui* n'a rien à voir avec *Les Poètes maudits*.

Antoine Fongaro

***L'École des Lettres*, numéro consacré à Paul Verlaine, études réunies par Steve Murphy, juillet 1996, 224 pages.**

Le numéro spécial de *L'École des Lettres* consacré à Verlaine, à l'occasion du centenaire de la mort du poète, est tout à fait remarquable, en raison du grand nombre d'études particulièrement stimulantes qui y figurent. Beaucoup d'articles de ce dossier sonnent le glas de bon nombre de poncifs en tous genres concernant le poète et donnent, à cet effet, à la critique verlainienne un peu de cette « nouvelle vigueur » dont elle avait tant besoin. On aimerait lire plus souvent d'aussi sérieux ouvrages sur le poète.

Dans « Verlaine républicain », Steve Murphy, qui souligne que chaque variante d'un texte rend celui-ci irrémédiablement autre, rappelle qu'il existe trois versions du poème *Les Loups*. L'auteur choisit d'étudier le texte imprimé dans la *Revue des lettres et des arts*, le 15 décembre 1867, car celui-ci comporte « des connotations politiques qui disparaîtront dans les versions ultérieures du poème ». Le poème de 1867 se distingue par la présence d'une épigraphe intégrant une citation d'un poème de Victor Hugo, initialement intitulé « La Voix de Guernesey », et qui évoque directement la bataille de Mentana. Steve Murphy livre à cet effet une excellente étude concernant la fonction de l'épigraphe, qui se révèle satisfaisante tant sur le plan de l'analyse poétique proprement dite que sur le terrain de la signification politique. L'épigraphe fait des *Loups* un texte politique majeur, d'inspiration républicaine, Verlaine, par le biais de ce geste paratextuel, relayant Hugo dans son explicite « condamnation de la politique extérieure de la France » (la bataille de Mentana). Après une étude des symboles (les loups, les corbeaux) et une « présentation » du poème, au cours de laquelle Steve Murphy suggère que le premier locuteur du poème n'est autre peut-être que Napoléon III, l'auteur estime que « [l']astuce inaugurale de Verlaine a été de donner le rôle énonciatif central à un animal qui n'était qu'un figurant chez Hugo : la puissance du poème est indissociable de la prise de parole des loups ». Comment, en effet, ignorer ce devenir-animal d'un poème qui, par rapport au texte-base de Hugo, a considérablement gagné en intensité ? C'est, à vrai dire, à ce niveau que l'originalité du poème de Verlaine est la plus grande. Ainsi, le texte des *Loups* est plus efficace, car il fait l'économie du « moralisme déclamatoire » de Hugo. C'est à un matérialisme politique que convie Verlaine, dont la production de 1867, explique l'auteur, s'affiche à maints égards comme l'anti-poème de l'humanisme naïf, celui des *Misérables*, mais également celui d'un texte comme *La Soupe du soir* dans les *Poèmes*

saturniens. Ainsi, comme le montre Steve Murphy, *Les Loups* risque l'idée que « l'actuel *est* le réel », et que la parade de l'humanisme caricatural *a passé*. La démonstration de Steve Murphy prend ici toute son ampleur. La version de 1884, celle de *Jadis et Naguère*, voit disparaître l'épigraphe. Par conséquence, le poème ne renvoie plus de manière spécifique à Mentana. Selon Steve Murphy, la mise entre parenthèses du référent de 1867 a pour effet de « renforcer la littérarité des *Loups* », la « *face signifiante* » (Todorov) de ce poème. S'il est vrai que la suppression du référent active le flux verbal – le recodage référentiel, faute d'avoir lieu, laissant le champ libre aux intensités –, il n'est pas certain en revanche, au vu du projet même de *Jadis et Naguère*, que « [ce soit] [...] par prudence que Verlaine a[it] recouru à l'allégorie ». Steve Murphy, dans ce cas précis, semble quelque peu sous-estimer la dimension fortement allégorique de la poésie de Verlaine, notamment dans *Jadis et Naguère*. La section des « Vers jeunes » étant parfaitement cohérente, il est fort à parier que le texte des *Loups* participe d'un système poétique parfaitement défini, intégrant bon nombre de poèmes, et au sein duquel signifié(s) et signifiant(s) s'équilibrent et consentent à former une unité complexe. En résumé, si la version de 1884 perd son référent, elle gagne une « vue » sur l'histoire (Verlaine se fait *voyant* avec l'histoire). Dans la dernière partie de son commentaire, Steve Murphy présente et commente « dix-huit vers oubliés de 1870 », révélés à l'occasion de l'exposition de la bibliothèque de Metz en 1996. L'étude de Steve Murphy comporte une reproduction du manuscrit ainsi qu'une transcription. Comme l'auteur le suggère, il est fort probable que ces trois sizains sont « une fin privée de leur début ». Certaines coïncidences dans les dates incitent à penser que le poème fut envoyé à Victor Hugo. Résolument engagé, le poème met en scène le navire *Le Vengeur*, symbole de l'héroïsme républicain de 1794, et par extension du républicanisme des années 1870. Selon Steve Murphy, le vers 7 fait allusion aux *Châtiments*. L'hypothèse est, à mon sens, tout à fait soutenable. L'article de Steve Murphy n'a pas seulement le mérite d'être convaincant : il est unique en son genre. Il devrait à cet égard faire date, puisqu'il montre un Verlaine résolument républicain, et positivement engagé en dépit des dénégations de Mathilde... et de bien des critiques, qui font perdurer la légende d'un Verlaine indifférent et lâche à souhait. Il reste simplement à espérer que cette courageuse étude contribuera à la réhabilitation – politique, mais également personnelle – de Paul Verlaine.

Pierre Bazantay rappelle que l'engagement de Verlaine auprès des parnassiens a été authentique et sérieux. L'auteur, ainsi, estime que « le Parnasse constitue [...] un point focal à partir duquel la poétique de Verlaine [...] peut se saisir dans sa dynamique ». Bien que, assurément, la tonalité de certaines productions verlainiennes dépareille fortement d'avec les impératifs esthétiques du Parnasse, Pierre Bazantay, qui reconnaît cet état de fait et l'analyse, estime toutefois que Verlaine « sait, à ses débuts, être un parnassien assez orthodoxe ». La rupture a ensuite eu lieu dans les conditions que l'on sait, et pour des motifs autant politiques que poétiques. Beaucoup de remarques présentes dans cette étude auraient gagné à être approfondies, et notamment celles qui ont trait au Verlaine « baudelairien ». L'enjeu est en effet de taille, puisque la double caractérisation, baudelairienne et parnassienne, de la poétique du premier Verlaine est à même de jeter un éclairage neuf sur la nature de la production poétique au cours des années 1865-1870. L'influence de Baudelaire est d'autant plus grande sur Verlaine et sur la poésie de cette époque qu'elle permet d'expliquer, pour une part, l'émergence du Parnasse. En effet, à maints égards, le Parnasse se révèle être un courant de résistance à l'énergie. Il est le dernier rempart, historique et poétique, à la dépression creusée par *Les Fleurs du Mal*. Les productions verlainiennes dans *Le Parnasse contemporain* sont éminemment précieuses, puisqu'elles offrent sans cesse le spectacle d'une historicité déchirée, particulièrement riche d'enseignements. Les poèmes de Verlaine résonnent donc de cette béance en même temps que de cette réaction à l'énergie qui a pour nom le Parnasse. La question baudelairienne aurait dû être traitée de manière plus rigoureuse par Bazantay, car elle est proprement révélatrice des humeurs poétiques de cette époque, et peut à elle seule éclairer cette historicité dans l'histoire littéraire qu'est le tournant des années 1865-1870. Il ne suffit pas non plus d'écrire que chez Verlaine « l'assimilation des formes à la mode a précédé l'expression personnelle [...] », car l'on reconnaît aisément dans ce « duo » formel l'une des tentations les plus notoires de la poétique verlainienne. Le Parnasse n'est pas un phénomène de mode et la participation de Verlaine n'est pas seulement authentique, elle est *significative*, elle *informe*. Il s'agit plutôt de découvrir ce qui a pu intéresser Verlaine dans la formule parnassienne, et de savoir si cette disposition, en apparence passagère de Pauvre Lelian, est destinée à perdurer par delà le Parnasse. Assurément, le Parnasse, c'est surtout la garantie d'une structure, le versant idéaliste de tout acte poétique. La double caractérisation de la poétique verlainienne n'est donc pas seulement une affaire d'historicité – et

Bazantay aurait dû offrir cette perspective, livrer cette « vue » –, elle participe également du système poétique que Verlaine a de tout temps désiré mettre au point, et qui fonctionne à la manière d'une unité complexe – incluant genèse et structure, désir et nécessité. La recherche personnelle prime ici toute historicité. C'est assurément ce leurre structurel, cette garantie d'éternité qui a fait que, pour un temps, Verlaine a été « parnassien », bien avant que celui-ci n'aille chercher ailleurs, dans les symboles, dans une figuration accrue, cette *unité* indispensable à son système, et que certainement sa propre complexion (baudelairienne) d'homme « bilioso-nerveux » sans cesse menaçait. C'est sans doute là un peu l'intérêt des relations de Verlaine avec le Parnasse. On peut regretter que Pierre Bazantay, se cantonnant dans la présente étude au simple rappel des faits, n'ait pas su proposer de véritables investigations quant à la question parnassienne. C'est tout le sens des quelques hypothèses risquées ici.

Pour Arnaud Bernardet, la transposition d'art dans *Effet de nuit* « fonctionne comme alibi » et « sert avant tout la grammaire d'une vision ». De ce fait, la spécificité verlainienne s'invente à travers un mode de dire lui préexistant largement, et qui est celui de la critique d'art. L'auteur juge que le rapprochement du poème avec la gravure de Callot n'est pas viable : du fait de sa syntaxe, le poème serait plutôt redevable du métalangage artistique du dix-neuvième siècle. La « syntaxe du discontinu » à l'œuvre dans le poème se développe selon une dialectique ternaire : « la parole enjambée », « la parole déliée », enfin « la parole liée ». S'agissant de la deuxième catégorie, l'auteur propose de lumineux rapprochements avec certains extraits du *Journal* des frères Goncourt, lesquels ne constituent nullement de sages intertextes, mais participent du style codifié de la critique d'art. Or, cette parole déliée – composée d'« énoncés brefs, de pures phrases nominales, sans actualisation verbale » – repose sur une illusion : celle d'une identité entre les mots et les choses. Il faut d'ailleurs signaler que cette illusion sera aussi celle de Rimbaud, sur le mode de l'hypotypose notamment. Cette déliaison permanente qui ouvre le chemin d'une « dynamique descriptive », ce qu'Arnaud Bernardet montre fort bien, permet à Verlaine de livrer une vision disséminée du monde. Fort heureusement, l'auteur ne se limite pas aux hypothèses discontinuistes : derrière le délié, il y a une parole liée, une certaine logique, une continuité. L'auteur étudie alors les cas de liaison dans le poème, les formes de

l'actualisation (très bonne analyse), ainsi que les procédés d'inclusion et d'emboîtement grâce auxquels Verlaine invente une autre rythmique du poème notamment au niveau d'une mimotypographie. Ces caractéristiques de l'écriture artiste, reprises, transformées par Verlaine, visent, selon l'auteur, à atteindre une certaine « transfiguration hallucinatoire ». Or, à ce moment précis, Arnaud Bernardet suggère que Verlaine à cet effet s'appuie sur une série de poncifs-topoï-motifs qui aident en retour à l'émergence d'une écriture personnelle de la fantasmagorie. Cette dernière s'invente également « à travers maints paradigmes prosodiques et rythmiques », dont l'auteur par ailleurs donne une analyse fort précise. Le problème posé est bien celui de l'*artificialisme*, que personne sérieusement n'oserait nier, et qui hante littéralement *Une saison en enfer* de Rimbaud, en dehors du fait que dans la plaquette de 1873 l'invasion est totale et ne concerne pas seulement le métalangage artistique, mais tous les modes de dire du réel (historique, poétique, biologique même). À maints égards, la critique des topoï est elle-même un poncif critique. Il ne faut pas voir une stéréotypie généralisée là où priment surtout l'expérimentation et l'intensité. Dans son *Charles Baudelaire*, Verlaine écrit tout autre chose : il y évoque le parisien fiévreux, l'homme nerveux. La série topique décrite par Arnaud Bernardet est peut-être bien une énergétique. Entre eux, les poètes n'agissent pas de la sorte : aussi Laforgue ne dit-il pas que Rimbaud est un « cumulatif » de Baudelaire, mais son « isomère »¹⁵. L'hypothèse artificialiste devrait prendre plus en compte cette *isométrie* de la littérature : Verlaine est également l'isomère de Baudelaire. Notons que je n'écris pas qu'il n'y a pas d'artifices en poésie, ni même *artificialisme* : il s'agit simplement de mettre en garde contre la généralisation d'une telle lecture. Certes, Arnaud Bernardet souligne bien que Verlaine *s'invente* à travers les préconstruits, et ses analyses sont souvent pertinentes, mais l'on ne saurait voir dans cette stéréotypie quelque dimension *tragique* de la littérature. L'artifice est assurément second, secondaire par rapport à d'autres dispositifs (ou dispositions) poétiques. La dernière partie de l'article d'Arnaud Bernardet est consacrée à l'étude dans *Effet de nuit* du processus d'allégorisation, né, bien sûr, à partir de préconstruits, le poème devenant « l'allégorie du sujet », l'espace où sa marge de manœuvre se dessine.

Hun-Chil Nicolas interroge la possibilité qu'un intertexte puisse se présenter comme la simple reprise d'une forme. Il souligne, à cet effet, que l'emprunt formel est net entre *Effet de nuit* et le poème *Une gravure*

¹⁵ Voir *L'Herne*, cahier Arthur Rimbaud, sous la direction d'André Guyaux, n° 64, 1993, p. 68 et Thierry Chaucheyras, « Verlaine-Cros : la reprise de la parole (ou approches du texte lyrique hétérogène) », *Revue Verlaine*, n° 3-4, 1996, p. 92-93.

fantastique de Baudelaire. De prime abord, la singularité de cette forme paraît limitée puisqu'il s'agit, souligne l'auteur, d'un « n-alexandrins en rimes plates alternées féminin/masculin », de caractère extensible. Toutefois, Hun-Chil Nicolas montre qu'ici $n = 14$, soit le nombre du sonnet. La singularité est donc causée par « [c]e brouillage sur le nombre de vers [qui] crée [...] un effet de surimpression d'une forme fixe connue sur une autre forme non fixe connue ». C'est cette hybridité même qui singularise. Dans ce cas, il s'agit d'une sorte de paradoxe formel, le sonnet imposant « une miniaturisation du propos », alors que le n-alexandrins est la forme même de la prolixité : il y a donc « contradiction dans l'intention ». Sorti de cet ingénieux descriptif, Hun-Chil Nicolas interroge les visées sémantiques de l'utilisation d'un tel hybride formel. L'auteur montre que cette « surimpression » crée une forme comparable au support pictural. Hun-Chil Nicolas suggère alors qu'il existe « un rapport entre l'effet de compacité et l'effet d'obscurité [...] désigné par le titre *Effet de nuit* ». La technique de l'eau-forte implique une saturation que l'on retrouve à trois niveaux dans le poème, selon l'auteur : sur le plan formel, sur le plan phonologique ainsi que sur le plan syntaxique, par le biais d'une grammaire de la parataxe et de l'asyndète. De ce fait, le poète se fait aquafortiste. La notion de transposition d'art prend ici tout son sens, son sens littéral, dans ce texte « où se dessine une esthétique du vers gravé ». On ne peut que féliciter Hun-Chil Nicolas pour cet article, admirable de clarté et en même temps si profond. Cette étude se révèle d'autant plus méritante qu'elle débouche sur une série de résultats tangibles sur le plan de l'interprétation, en n'étant pourtant consacrée qu'à l'analyse formelle.

La pratique poétique de Verlaine s'inscrit, selon Marc Gontard qui reprend une proposition de Gilles Deleuze, dans l'ordre du *dépli*. D'emblée, l'auteur propose d'appliquer au montage poétique verlainien une distinction, empruntée à Max Black, entre *métaphore* et *métaphorisation*. Excédant les limites du trope, la métaphorisation peut se définir comme un « [é]noncé prédictatif qui étend la mise en image à l'ensemble du contexte syntaxique ». La poétique de Verlaine est ainsi en proie à un certain « désordre du sens ». De manière corrélatrice, l'auteur étudie le « spectral » verlainien, étant entendu que « [la] spectralisation du réel se trouve au cœur du procès de métaphorisation ». Verlaine invente ainsi une poétique de la dissolution exprimant, relatant le travail de la mort sur le réel et la poésie. Ce premier dépli en amène toutefois un second : en effet, « [c]e dépli n'est

[...] que le premier temps d'une transformation plus profonde au terme de laquelle la perception visuelle, totalement évidée, se trouve sublimée en image auditive ». De cet évidement même naît une essence sonore, qui se révèle finalement n'être qu'une plainte. Le montage poétique verlainien consacre donc le *double dépli*. L'étude de Marc Gontard est d'un intérêt remarquable. Dans le cadre de cet article, deux remarques peuvent toutefois être faites : il n'est pas évident que la métaphore induise un désordre du sens, elle préfigure plutôt – mais peut-on alors encore parler de métaphoricité ? – un nouvel ordre, qui est un ordre intense, intensif. Il semble bien, en outre, que le montage poétique verlainien est moins confronté au second dépli qu'à l'impossibilité première de former un pli ontologique : la plainte sonore naît ainsi *directement* de cet échec, de la conscience de cet échec, qui est celui de la grande poésie baroque rêvée par Verlaine. Ces remarques ponctuelles étant faites, il faut souligner l'intelligence remarquable du propos de Marc Gontard, qui a réalisé une étude de tout premier ordre.

L'étude d'Emmanuelle Laurent est assurément salutaire. L'auteur propose une réhabilitation de *La Bonne Chanson*, laquelle « a [...] subi le mépris quasi unanime de la critique ». Le recueil destiné à Mathilde est habité par un profond « mouvement d'adhésion ». À partir de cette hypothèse, Emmanuelle Laurent relit des passages entiers de *La Bonne Chanson*. Une phénoménologie caractérise ce recueil : ainsi « [I]e dessin et la longueur des strophes varient, d'un poème à l'autre, afin de suivre les intermittences du cœur, de s'adapter aux *ondulations de la rêverie*, aux *soubresauts de la conscience* ». On ne peut qu'approuver ce descriptif. Les analyses que l'auteur consacre à l'oxymore sont précieuses : Emmanuelle Laurent souligne que « si [ils] [les oxymores verlainiens] n'ont pas la tension de l'oxymore baroque, [ils] marquent l'alliance troublante des contraires chez la femme-enfant et la réconciliation des aspirations en Verlaine de l'homme et du poète ». Étudiant l'idéalisme dans *La Bonne Chanson*, l'auteur écrit que celui-ci « loin d'être un refuge dans le songe, est ce regard transfiguré par la foi amoureuse, où le rêve de bonheur coïncide, chez Verlaine, avec *le sentiment de la présence au monde, étranger à toute nostalgie* [...] ». Emmanuelle Laurent a réussi à appréhender une part importante de *La Bonne Chanson*, recueil majeur, quoi qu'en disent certains. Il est simplement dommage que l'auteur n'ait pas évoqué la dimension « trouble » du recueil : l'idée d'hymne à la joie sur laquelle se fonde cette étude n'encourage certes pas une telle perspective. Le *Charles Baudelaire* de 1865 montre toutefois qu'il existe de paradoxaux

mouvements d'adhésion à la négativité, à même de donner naissance à quelque « chant clair des malheurs nouveaux » (*Génie*). Toutes les formes de réel des plus réactives aux plus actives (et souvent ces deux modes d'existence sont mêlés, intimement) sont explorées dans *La Bonne Chanson*, ce qui doit attirer l'attention du commentateur. Toujours est-il que l'étude d'Emmanuelle Laurent participe, pour une part non négligeable, à la réhabilitation, nécessaire vraiment, de *La Bonne Chanson*.

L'étude de Pierre Brunel possède un indéniable mérite : celui de casser l'image caricaturale et niaise que la critique donne habituellement de *La Bonne Chanson*. À la suite d'intéressantes remarques concernant la périphérie de ce recueil, l'auteur fait à juste titre remarquer que l'« [o]n pressent qu'il y a quelque chose de forcé dans l'expression du bonheur dans *La Bonne Chanson*, comme si Verlaine voulait trop facilement se persuader que Mathilde est venue sauver le voyageur errant qui, au printemps de 1872, dans les *Ariettes oubliées* (IX), se retrouvera blême voyageur dans un paysage blême ». Ainsi « l'homme nouveau [de *La Bonne Chanson*] ne peut[-il] s'empêcher d'entendre resurgir [...] des mots de la chanson mauvaise : *angoisse, blafard, triste, larmes, mélancolie* ». Verlaine doit affronter sans cesse les « forces hostiles », son bonheur est « fragile et menacé ». Pierre Brunel joue à fond de ce paradoxe critique selon lequel *La Bonne Chanson* est aussi une œuvre d'angoisse fiévreuse ; et il y réussit. *La Bonne Chanson* est en effet un recueil marqué du sceau – toujours présent, toujours futur – de la négativité. La seconde partie de l'étude de Pierre Brunel est plus spécifiquement consacrée aux rapports entre la poésie de Verlaine et la musique. L'auteur évoque cette « contre-épreuve par la musique même » qu'est l'adaptation de *La Bonne Chanson* par Fauré (*opus* 61), qui a choisi d'organiser ce cycle de mélodies à la manière d'une symphonie. Selon Pierre Brunel, « [a]vec Gabriel Fauré, *La Bonne Chanson* n'est plus un accident heureux entre une chanson mauvaise, la « Chanson d'automne » des *Poèmes saturniens*, et la *Mauvaise Chanson* – les *Romances sans paroles*. Elle devient autonome, elle prend une grandeur nouvelle [...] ».

Dans « Pour lire Verlaine : petit essai d'analyse du 4-6 », Benoît de Cornulier fait remarquer que « [c]ent ans après la mort de Paul Verlaine, à mesure que se devine mieux l'importance de son œuvre, s'épaissit le brouillard qui nous empêche de percevoir certaines formes poétiques telles qu'elles pouvaient être perçues par les plus avisés de ses contemporains ».

Ayant cité le premier vers du premier poème des *Fêtes galantes* (« Votre âme est un paysage choisi »), l'auteur stipule que dans le cas du « vers de longueur métrique totale 10 », un lecteur de l'époque aurait certainement proposé un découpage 4-6. Sur l'ensemble du corpus verlainien, cette hypothèse d'ailleurs se vérifie, nonobstant toutefois quelques vers discordants (dans le cadre d'une lecture 4-6 des vers) repérés grâce à une méthode d'investigation dite « métricométrique ». Ce type de vers, en faible nombre, relèverait plutôt d'un découpage 6-4. Benoît de Cornulier en conclut que l'« on pourrait imaginer que, jusqu'en 1871 compris, tous les «décasyllabe» des contextes à dominante 4-6 ont pour propriété commune (mesure) de comporter une mesure de 4 et une mesure de 6, l'équivalence étant forte dans le cas majoritaire où l'ordre est 4-6, et plus faible dans le cas vraisemblablement rare où il n'est pas tel (forme 6-4) ». Trois autres vers, mis en évidence toujours à l'aide de la méthode « métricométrique », attirent l'attention de l'auteur (« Mêlé dans une immense pâmoison » [*Crépuscule du soir mystique*], « Votre âme est un paysage choisi », « Tristes sous leurs déguisements fantasques » [*Clair de lune*]). L'analyse qu'en propose Benoît de Cornulier est proprement passionnante : remarquant que, dans les cas cités, « la discordance [...] n'empêche pas forcément une césure », l'auteur fait observer que celle-ci « permet à chaque fois de distinguer un hémistiche final cohérent », que ce soit « une notion, une idée, une vue ». Aussi Verlaine a-t-il recours au « détachement métrique de notion après proclitique », qui constitue à l'époque un signe irréfutable de modernité. Par ce biais, Benoît de Cornulier nous convainc que « l'analyse métrique ne s'oppose pas systématiquement à l'analyse selon l'apparence syntaxique et sémantique », et qu'elle en est même « l'indispensable complément ». Dans la seconde partie de son étude, Benoît de Cornulier considère « l'ensemble des vers de Verlaine en contexte dominant 4-6 jusqu'à *Jadis et Naguère* ». Au sein de ce corpus, à défaut du 4-6 (et parfois en même temps), le rythme 6-4 est possible, voire préférable. L'auteur relève néanmoins un certain nombre de vers faisant exception. Si l'on peut certes appréhender ceux-ci dans le cadre d'un découpage 4-6, toutefois « cette analyse rythmique » ne parvient guère à « coïncider avec une analyse sémantique ou syntaxique », ce qui a pour conséquence que les « mesures » se retrouvent en « correspondance décalée » par rapport aux « expressions ». La « division sémantique » ne coïncide plus exactement avec la « forme rythmique ». Ce type de problème concerne aussi certains alexandrins de Verlaine. L'interprétation phonétique du vers « De tes souffrances, – enfin miennes, – que j'aimais ! » (*Sagesse*)

conduit l'auteur à faire remarquer que «[l]e décalage [...] est proportionnellement tel que, pris au sérieux, il oblige à rejeter le principe de coïncidence (généralement présupposé) suivant lequel, dans la perception métrique et plus généralement rythmique, fondamentalement, une expression doit coïncider avec la forme qui lui est associée (« sa » forme, supposée unique) ». Mais, remarque-t-il, « [l]e problème théorique est plutôt d'identifier, au moins dans le cas de la concordance métrique, ce que l'expression et sa forme métriquement pertinente ont nécessairement en commun pour pouvoir être *associées* ». Selon l'auteur, le seul « élément » qui permette de rapprocher la mesure et l'expression (ainsi que leurs constituants internes) est « la dernière voyelle masculine (conclusive) commune à l'une et l'autre ». Il s'agit d'une « *condition d'association par conclusive commune* ». Dans le cas du vers « Ô les rodomontades ridicules » (*Dom Juan pipé*), l'association se fait donc à l'aide des conclusives /a/ et /u/ (« Ô les rodomontades ridicules »). Ce raisonnement amène alors l'auteur à contester la notion de « coupe enjambante », car celle-ci ne prend pas en compte le phénomène d'association. Pour Benoît de Cornulier, « tous les vers [du] [...] corpus [sélectionné] ont en commun de pouvoir s'interpréter comme présentant deux sous-mesures de 4 et 6 voyelles [...], de telle sorte que la seconde sous-mesure soit associée, conformément au principe d'association par conclusive commune, à une expression sémantiquement cohérente, ou du moins non divergente à l'initiale ». Il apparaît ainsi qu'« une certaine interprétation métrique [des] vers pourrait être, pour le moins, envisagée, même si elle n'apparaît pas d'abord à nos contemporains ». L'auteur insiste également sur la nécessité d'« analyses métriques historiquement motivées ». La prestation de Benoît de Cornulier a certes de quoi convaincre. Ce « petit essai d'analyse du 4-6 » est assurément une grande étude.

L'article de Jean-Luc Steinmetz contraste fortement avec d'autres études de ce dossier. L'auteur explique qu'« [à] l'heure présente où l'on se fait un devoir de mesurer avec soin les artifices de la littérature et de dénombrer les figures de style, il est évident que la démarche de Verlaine ne peut qu'irriter [...] ». Ainsi, Jean-Luc Steinmetz s'intéresse à la « poésie » de Verlaine plus qu'à la « littérature ». L'étude de l'auteur s'adapte donc à cette exigence de poésie : pour un temps, pour une fois, la conceptualité ainsi que l'inflation notionnelle sont mis de côté au profit d'une approche moins médiata et plus présente de la poésie de Verlaine,

ainsi que Jean-Luc Steinmetz avait déjà su le faire dans le cas de Rimbaud. Inutile de dire qu'il s'agit là d'un exercice périlleux et, pour reprendre la légende d'un croquis de Forain représentant Rimbaud, l'on peut écrire : « Qui s'y frotte s'y pique ». Là où beaucoup se sont piqués, Jean-Luc Steinmetz tient son pari, atteignant, par l'intermédiaire à peine senti d'une écriture si proche du sujet évoqué, cette « seconde simplicité » (Bonnefoy) qui vient après l'érudition. Bien que faiblement conceptuelle, l'étude de Jean-Luc Steinmetz réussit quand même (ou précisément pour cette raison) à initier de nombreux déplacements, à souligner de nouveaux enjeux : ainsi lorsqu'il noue une nouvelle manière de considérer les relations Verlaine-Rimbaud car, il faut le rappeler, la rencontre des deux hommes a débouché aussi sur des perspectives poétiques, ou encore, quand l'auteur propose une manière différente de concevoir l'*Alchimie du verbe* en rapport direct cette fois avec Verlaine. Il convient ainsi de saluer cette étude, si peu ostentatoire, mais finalement si juste dans sa relation à la poésie verlainienne.

Dans « Référence et représentations dans les *Romances sans paroles* », Joseph Sanchez propose de relever « une série de régularités formelles » qui montrent l'importance dans le recueil « de la référence à la situation d'énonciation », puis, dans un second temps, d'analyser la première des *Ariettes oubliées* ainsi que *Child Wife*, deux poèmes jugés « très différents ». Selon l'auteur, les différentes marques de l'énonciation, renvoyant toutes au locuteur (le producteur des énoncés), jouent un rôle important « dans l'interprétation des poèmes ». L'étude de la première des *Ariettes oubliées* permet à l'auteur de constater une certaine « ambiguïté de la référence » doublée d'une indétermination référentielle forte dans tout le poème. Or, cette indétermination engage, de manière spécifique, la procédure interprétative qui, selon l'auteur, échoit tout particulièrement au lecteur. Du fait que le poème « multiplie les marques d'une présence aux choses qu'il réduit cependant à leurs représentations », le lecteur est « conduit à « actualiser » les représentations, à constituer des référents qui leur correspondent ». Ce travail nécessaire du lecteur fonctionne pour Joseph Sanchez à la manière d'un gage de qualité du poème. Assurément, l'auteur n'a pas la même affection pour *Child Wife* que pour la première des *Ariettes oubliées*. Avant même d'amorcer toute analyse objective du poème, Joseph Sanchez émet un jugement de valeur éminemment préjudiciable pour la suite. L'auteur désigne quasiment comme causes de cette infériorité chronique de *Child Wife* l'inaccessibilité des représentations du poème au lecteur, la semi-abstraction des termes du

poème, ainsi que la nature des « comparaisons et [des] métaphores appliquées au personnage féminin ». L'article de Joseph Sanchez comporte de graves défauts : celui de distinguer, sur le plan analytique, objectivité et subjectivité, alors que la poétique verlainienne s'évertue sans cesse à réunir ces deux catégories ; les idées de référence et de représentation impliquaient certes un tel choix dissociatif. Celui, aussi, de procéder à des jugements de valeur, somme toute assez sommaires, qui ont pour conséquence directe une subjectivation maximale de l'analyse. Le plus étonnant dans cette étude est cependant la fonction que l'auteur reconnaît au lecteur. Voici la conclusion de l'étude de Joseph Sanchez : « *Child Wife* ne parvient pas à dégager les représentations de la subjectivité, à les engager dans une référence à des aspects de la réalité extérieure. Ce défaut à établir un lien référentiel au monde empêche ainsi que le poème ne transforme le lecteur en créateur. Au fond, et cela demanderait à être vérifié sur l'ensemble du recueil, si le poème est bon, le lecteur devient poète ». Selon l'auteur, le lecteur ne devient un créateur qu'à la condition expresse d'être « le garant des référents ». Pire, c'est la possibilité même de cette intervention « métaréférentielle » qui fait que le poème est bon ou ne l'est pas. Le lecteur est ainsi cet alchimiste de la tristesse qui, à défaut de changer l'or en plomb, transforme la poésie en non-poésie. Verlaine, assurément, ne rêvait pas de ce lecteur-là.

Pour sa part, Jean-Louis Aroui s'intéresse aux « Coppées » de Verlaine. L'auteur livre à cet effet un petit historique captivant de ce qui n'était initialement que « le dizain d'alexandrins rimé ». Aux origines, on trouve Musset et Barbier. C'est Coppée qui va institutionnaliser en quelque sorte ce nouveau type de strophe, en en faisant une forme fixe, laquelle lui sert à exprimer des idées simples et « réalistes ». Coppée va être, comme on le sait, rapidement parodié : par les « Zutistes » bien sûr, dans *Le Coffret de santal* de Cros, mais aussi dans le volume des *Dixains réalistes* (1876) qui rassemble pas moins de 48 Coppées. Les analyses de Jean-Louis Aroui sont d'une grande clarté et d'une grande finesse. Dans son approche des dizains verlainiens, l'auteur fait preuve d'une certaine perspicacité critique. Jean-Louis Aroui indique que les Coppées de Verlaine ne sont pas tous forcément parodiques, et qu'il est nécessaire d'opérer des distinctions dans le corpus du poète. Au gré des analyses, l'auteur montre que bon nombre de productions verlainiennes méritent d'être considérées différemment : ainsi, les deux dizains de *La Bonne Chanson* se révèlent être des Coppées non

parodiques. Les relations de Coppée et de Verlaine ne sont pas monologiques. Jean-Louis Aroui les rend à leur initiale complexité, à leur richesse. Si sur le plan factuel et biographique l'évolution des relations de Verlaine et de Coppée est relativement claire, sur le plan esthétique en revanche, cette relation aux multiples facettes reste à étudier dans le détail. Est-il nécessaire de souligner que les « Coppées » de Verlaine sont des poèmes *à part entière* ? La mise à l'écart de la notion de parodie devrait certes aider à les considérer comme tels. C'est le mérite de Jean-Louis Aroui que d'avoir relancé l'affaire Coppée, classée trop précipitamment, il est vrai¹⁶.

Tout article d'Antoine Fongaro comporte inévitablement, en ses flancs, une sentence du type « La critique n'a rien compris... ». Cette « Lecture de *L'espoir luit...* » ne déroge pas à la règle, et l'on se plaît à retrouver la traditionnelle remarque d'Antoine Fongaro à l'initiale, cette fois, de la présente étude (et prochainement peut-être en épigraphe !). L'auteur estime que « [r]appeler les commentaires nombreux qui ont été proposés du fameux sonnet « *L'espoir luit...* » (*Sagesse* III, m) serait perdre son temps ». Suite à ce précieux conseil, l'auteur ne manque pas d'exposer sa fameuse « méthode » qui, semble-t-il, diverge de celles de bien des « commentateurs » (dont évidemment Antoine Fongaro ne fait pas partie). Pour bien comprendre, il est nécessaire de citer dans son intégralité le quelque peu dialectique raisonnement de l'auteur : « Au lieu de s'en tenir à ce que dit le texte, les commentateurs utilisent ce qu'ils savent, ou ce qu'ils croient savoir, de la vie ou de la pensée de Verlaine, pour échafauder un schéma d'interprétation globale, pour poser *a priori* un sens d'ensemble du sonnet, et plier ensuite tant bien que mal (plutôt mal que bien) le texte à ce schéma, à ce sens prédéterminés. Il faut renverser la méthode et, dans un

¹⁶Plusieurs remarques et suggestions peuvent être faites en marge de l'article de Jean-Louis Aroui. La pièce XVI de *La Bonne Chanson* n'est certes pas parodique – la parodie étant d'ailleurs une notion trop générale pour pouvoir se saisir des mille et une subtilités qui entourent le rapport de poète à poète, quand bien même il concerne celui d'un grand poète à un poète mineur. Il appert toutefois que, dans ce poème, Verlaine fait subir à la poétique de Coppée une série de *déplacements* proprement irrésistibles. En effet, Verlaine réinvestit la notion – centrale chez Coppée – de *réalisme* et se l'approprie : c'est le réel dans son intensité, dans sa production que Verlaine exprime dès lors, et cela singulièrement contre Coppée qui avait une *vue* sur le monde réel pour le moins « embourgeoisée ». Dans l'économie de *La Bonne Chanson*, ce « déplacement » est essentiel. Les « Coppées » consacrés à Rimbaud ne sont pas non plus simplement parodiques. L'origine formelle de ces textes ne les empêche guère d'être de pures productions verlainiennes. Pour une analyse poussée de cette « série » rimbaldienne, voir Alain Buisine, *Verlaine : Histoire d'un corps*, Tallandier, coll. « Figures de proue », 1996, p. 294-297.

premier temps, s'en tenir strictement au texte tel qu'il est, en oubliant systématiquement tout ce que l'on sait de la vie ou de la pensée de Verlaine, en oubliant même [...] que ce sonnet a été publié dans *Sagesse* ». Antoine Fongaro prétend s'intéresser prioritairement à la *lettre* du poème. Or, tout lecteur, tant soit peu avisé, s'aperçoit que dans le cas présent c'est la « méthode » qui prime. C'est donc celle-ci qui mérite d'être discutée. Afin d'éviter toute captation apriorique du texte de Verlaine, Antoine Fongaro en propose une « lecture littérale ». La croyance dans la littéralité d'un texte est difficilement soutenable. On peut lui opposer au moins deux objections :

1. La littéralité est illusoire. Quiconque a lu *Une saison en enfer* sait bien que toute action (ou pensée) réputée objective emporte toujours en son sein un certain coefficient téléologique qui, inévitablement, la détermine, la *qualifie*. La littéralité implique et inclue « toujours-déjà », sous une forme ou une autre, l'interprétation. L'illusion « littéraliste » est donc celle du scientisme. Antoine Fongaro devrait lire les travaux de Jacques Derrida sur le sujet¹⁷.

2. Une « véritable » lecture littérale débouche inévitablement sur une hétérogénéité irréductible, composée pour une bonne part de notations insignifiantes, qui rendent le texte proprement illisible. Ce type de lecture fait en outre du poète une sorte d'*immanent anecdotique*. Si (comme c'est le cas pour l'étude d'Antoine Fongaro) il y a homogénéité, suite à une lecture littérale d'un texte, c'est que celle-ci a été, sciemment ou non, *orientée*. Le sens *a priori* est donc posé dès les premiers temps de la lecture indûment prétendue « littérale ».

Il est, par ailleurs, certain que la lecture d'Antoine Fongaro, qui se prétend objective et impartiale, est orientée. Dans la deuxième partie de son exposé, l'auteur rapporte l'ensemble de ces découvertes « littérales » à un tout petit nombre de Signifiants. Le problème est bien celui d'un encodage préjudiciable, d'une attribution illégitime. Dans le cas présent, c'est la référentialité biographique qui fournit à l'auteur les Signifiants indispensables : Rimbaud et Verlaine, bien sûr (donc ce(ux) que Fongaro connaît déjà), lesquels permettent à l'auteur de re-coder, de ré-unifier les différentes facettes de sa lecture littérale. Cette méthode n'est nullement déductive. Antoine Fongaro livre le texte de Verlaine au silence des

¹⁷ Et notamment l'étude intitulée « *Genèse et structure* et la phénoménologie » dont voici, à toutes fins utiles, une des mises en garde qui invite « [...] le *Je transcendantal* [...] » à sans cesse « s'interroger sur tout, [et] en particulier sur la possibilité de la factualité sauvage et nue du non-sens [...] » (in *L'Écriture et la différence*, Le Seuil, coll. « Points essais », 1979 [1967], p. 251).

Signifiants, lui refusant ainsi le droit de *faire aventure*. L'auteur réduit l'inconnu au connu. Coder, recoder les intensités poétiques : tel est le travail d'Antoine Fongaro. Que la lecture littérale soit posée avant l'analyse crue « déductive » (qui n'est, en fait, qu'une opération critique de rabattement, de dédifférenciation, d'écrasement de la production poétique) ne doit pas abuser le lecteur. En posant a priori un sens d'ensemble du sonnet, Antoine Fongaro ne fait que perpétuer ce qu'il dénonce. Doit-on appeler cela le paradoxe sur le critique ?

Jean-Pierre Bobillot étudie l'ambiguïté énonciative dans « L'échelonnement des haies... ». L'auteur fait remarquer que la faiblesse de l'instance énonciatrice dans ce poème « est puissamment contrebalancée par la convergence d'un certain nombre de phénomènes ». C'est ceux-ci qu'étudie l'auteur qui se livre, à maints égards, à une critique du mouvement. L'analyse de la formule « Voici se jouer » montre que Verlaine lui aussi se joue d'une *énergie* existant avant toute *qualification*. Le poème procède ainsi à un « renversement » de toute première importance. La clef de ce renversement réside assurément dans l'idée de mobilité. En effet, s'il y a description dans « L'échelonnement des haies... », le regard qui en supporte la charge est « mobile » ; de même, le paysage traduit en poème est *perçu*, passé au crible d'une perception agissante qui l'intensifie. Le poème fait assister ainsi à l'activité d'un « *lyrisme phénoménologique*, où le sujet ne se saisit que « clivé », et « en creux », à travers une succession de *perceptions-de* ». Cette intensité touche également le sémantisme du poème. Les analyses consacrées par Jean-Pierre Bobillot au déverbal « moutonnement » et au quasi-néologisme « échelonnement », ainsi qu'aux figures du poème qui subissent une série de déplacements intensifs, sont exemplaires. Au cours de cette lecture stylistique, Jean-Pierre Bobillot a su démonter les subtils mécanismes de « L'échelonnement des haies... » et mettre au jour les détours et retours de l'inventivité verlainienne, le poète semblant bel et bien défendre une conception *énergétique* de l'acte poétique.

Thierry Chaucheyras propose d'examiner les « logiques de l'aléatoire » dans *Kaléidoscope*, pièce insérée dans *Jadis et Naguère*, mais qui eût dû figurer dans *Cellulairement*. Au cours d'une rapide et indispensable mise au point, l'auteur souligne l'ambition du projet poétique verlainien, qui est notamment celle d'une poésie « didactique » et « musicale » à la fois. Verlaine pensait, lui aussi, tout « savoir » du « système » : aussi Thierry Chaucheyras se charge-t-il d'explorer dans la présente étude la dimension systém(at)ique de *Kaléidoscope*. Au cours d'analyses comportant notamment une lecture d'un passage des *Confessions*, l'auteur montre le

caractère bifide du kaléidoscope (et du kaléidoscopage en poésie). Jugeant cette duplicité révélatrice de la poésie selon Verlaine, l'auteur prodigue le conseil – que l'on ne peut qu'approuver – de « consentir soi-même à une lecture diffractée par le prisme d'un ordre présent ou absent, registres simultanés de l'œil vif et de l'instrument, du regard intériorisé et extérieur – autre variation de l'« espèce d'œil double » de l'*Ariette oubliée* II ». Dès lors, remarque l'auteur, si « [l]es alexandrins [de *Kaléidoscope*] font tout à fait acte de sagesse », le poème enregistre néanmoins un « déferlement brut de notations perceptives aux origines non définies, encore étrangères ». Le neuvième vers du poème marque « le début d'une figuration de la perfection, sorte de seconde chance que le rêve accorde au réel ». La question référentielle est relativisée au profit d'une plus grande attention critique à la *transfiguration* : le « décor » n'est pas l'ennemi de la « féerie ». Magie du kaléidoscope donc, que pour un temps relaie dans sa fonction l'orgue de barbarie qui « est à la musique ce que le kaléidoscope est à la perception visuelle[,] le cylindre tournant [étant] l'élément synecdochique qui, *in absentia*, unifie les diverses machines-à-ivresse verlainiennes ». Le kaléidoscope et (par une singulière mise en abyme) l'orgue de barbarie sont les monades de la poétique verlainienne, ajouterai-je. Dans le cas présent, Chaucheyras a saisi l'un des aspects essentiels du projet poétique de Verlaine. Il apparaît ainsi que « le paradis verlainien semble spasmodique ». L'auteur a toutefois tort d'évoquer le caractère annulatif de la quatrième strophe : la poésie verlainienne est en effet violemment *affirmative*. Donc, le paradis verlainien *est* spasmodique. Verlaine invente de ce fait une poésie où « [l]inéarité et superposition ne se contredisent plus ». Mais, remarque pertinemment Chaucheyras, « le principe de sublimation [...] n'aboutit pas directement et connaîtrait plutôt une curieuse coagulation ». L'auteur entame alors une étude remarquable de la cinquième strophe, qui est en proie à une grande saturation – consonantique et figurale notamment. La virtuosité dont fait preuve Verlaine dans ce poème a pour effet de dissimuler, selon l'auteur, d'inavouables signifiés : les acteurs de la crise Rimbaud. Mais loin de se satisfaire, comme tant d'autres, de l'explication biographique, en se cantonnant à une stricte référentialité, Chaucheyras montre que « la pluralisation des acteurs fait accéder la scène au rang de quasi-allégorie ou d'un mythe, à la fois personnel et universel ». « Toute œuvre est une confession qui subit une métamorphose » note Jouve¹⁸. Dans le poème,

¹⁸ Cité par Jean Starobinski, in Pierre Jean-Jouve, *Œuvre*, t. I, Mercure de France, p. XXXII.

« [l]a diffusion des rôles donne à chacun une dimension archétypale ». La poésie de Verlaine pourrait sans doute jouir de cette aisance allégorique si la série de dispositifs figuraux mise en place n'était pas si fragile¹⁹ : dégénérescence précoce d'un « idéal » auquel le poète était pourtant attaché. En dépit de l'effort fourni par le poète, c'est bien quelque « retour éternel du même » qui grève ici toute ambition : Verlaine, en effet, « se contente d'une subjectivité absente, perdue dans les ivresses [...], ou occultée derrière les masques qu'elle suscite elle-même. Présent partout, nulle part rassemblé, le sujet n'est qu'agrégat de positions, nuées qui vont et viennent sans choix possible et s'échangent librement. Subjectivité et objectivité sont entraînées dans le mouvement tournant des réversibilités ». La dernière partie de l'étude de Chaucheyras (« Guêpes et abeilles ») est très importante. L'auteur fait remarquer que les vers 23 et 24 contrastent particulièrement avec la septième strophe du poème. L'auteur rapproche alors le dernier vers de *Kaléidoscope* de celui du sonnet *Allégorie* dans *Jadis et Naguère*. Bien que les deux vers concernés comportent les mêmes motifs, les ressemblances ne sont que de « surface », les derniers vers de *Kaléidoscope* tendant davantage vers « l'abstraction ». À l'aide de subtils rapprochements, Chaucheyras suggère que la sagesse verlainienne est « effrayé[e] devant trop de libertés, trop de dispersion dans les choses, et trop de littéralité matérielle ». L'échec de Verlaine serait ainsi celui d'une « création dans la crudité ». Pour une moitié, l'analyse de l'auteur est pertinente, car ce qui fait échouer le système verlainien est peut-être bien cette « sagesse » qui porte préjudice à la poésie ; mais il faut ajouter que ce peut être aussi (a contrario) quelque paganisme outrancier²⁰. En fait, Verlaine a continuellement cherché le point sublime où s'équilibreraient enfin monde concret et plan abstrait, où le pli passerait entre crudité et spiritualité, comme entre désir et nécessité : le poème *Kaléidoscope* peut se décrire comme l'ambition d'une poétique qui rêve à quelque unification non dialectique du Divers. Toutefois, comme l'explique Chaucheyras, la

¹⁹ Voir, du même auteur, « Verlaine-Cros ou la reprise de la parole », *op. cit.*, p. 101-105. Sur la possible dégradation de la « figurativité de l'existence », voir Michel Deguy, *Figurations, Poèmes-propositions-études*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1969, p. 229.

²⁰ En effet, si nombre de commentateurs désignent *une certaine frayeur devant la sensation* comme principale cause de l'échec du projet verlainien, Yves Bonnefoy (« Verlaine, témoin de Rimbaud » in *Quarante-huit/Quatorze, Conférences du musée d'Orsay*, n° 5, 1993, p. 4-11) par contre l'attribue à un excès de paganisme de la part du poète. Les deux lectures sont en fait tour à tour valides. C'est tantôt l'extraction négative dans la dimension symbolique, tantôt une lourdeur corporelle trop grande qui est responsable du déséquilibre, puis de l'échec du grand projet systématique verlainien.

ligne de partage ne sera jamais chez Verlaine « ni tout à fait net[te], ni définiti[ve] ». Dans cette étude consacrée aux « logiques de l'aléatoire », Thierry Chaucheyras a su expliquer ce qui a été l'un des grands projets poétiques de Verlaine. Il convient ici de saluer la lucidité de l'auteur, qui a si bien compris et décrit l'idéal poétique de Verlaine, et la grandeur de son œuvre, au cours de ce bel, très bel article.

Jean-Michel Gouvard remarque que « Âme, te souvent-il... » est « typiquement une de ces pièces dont on propose en général une lecture avant tout biographique ». Principalement, le poème est censé relater une période de la vie de Verlaine avec Lucien Létinois. Cette lecture tendancielle est désavouée par l'auteur puisque, « de facto », elle est contredite par les « procédures linguistiques » du poème : Verlaine ne met pas en effet en place une description, mais une véritable « poétique de l'évocation ». Dans cette étude, Jean-Michel Gouvard dénonce ainsi ce que l'on peut appeler la « réappropriation biographiste du poétique » et, sans s'y cantonner, propose une série d'analyses serrées de cette poétique antidescriptive. Une lecture attentive du texte fait de suite apparaître que « le lecteur ne [peut] se construire une description précise » de Lucien Létinois, mais aussi et surtout que ce déficit du descriptif et de la représentation renforce le caractère *évocateur* du poème. Jean-Michel Gouvard lit « Âme, te souvent-il... » à la loupe, ce que l'on avait omis de faire jusqu'ici. Les analyses de l'auteur consacrées à l'apostrophe « Âme », aux différents indices lexicaux, aux infinitifs ainsi qu'aux différentes constructions syntaxiques, montrent qu'il faut « laisser agir » les intensités de ce poème, et ne pas les « coder » au profit d'un quelconque savoir, de type biographique notamment. Verlaine s'acharne à « déconstruire » toute description afin de constituer une poétique de l'évocation : Lucien Létinois n'est que la somme de ses *effets*. Lucien Létinois n'est que l'ensemble des singularités sauvages, intenses qui ont marqué Verlaine, et qui s'impriment dans ce poème du souvenir sur le mode de l'évocation. Il s'agit donc moins, dans ce texte, de Lucien Létinois en tant que *personne* que des *traces* laissées par son être : du regard du jeune homme, Verlaine, par exemple, n'a retenu que cet oxymore : des yeux « doux mais vifs, clairs et sombres ». Le souvenir verlainien s'active sur le mode du poétique puisque, comme le montre l'auteur, cette formulation « concourt encore une fois à brouiller une procédure sémantique conforme à une attente descriptive conventionnelle, pour lui préférer une tournure apparemment maladroite qui va perdre en

netteté pour gagner en pouvoir évocateur ». Ce retrait de la trop facile référentialité biographique au profit des *effets* est salutaire : c'est le mérite de l'auteur que de l'avoir montré, au cours de minutieuses analyses. Jean-Michel Gouvard a su, dans cette étude, suivre analytiquement le geste par lequel naît toute poésie. La relation de Verlaine et de Lucien Létinois fut, il est vrai, *aussi cela* : rien moins qu'une « vie poétique ».

Charles Ammirati s'applique à dégager l'unité de l'œuvre de Verlaine, laquelle à partir de *Jadis et Naguère* apparaît « diffus[e] et désordonné[e] ». De manière ingénieuse, l'auteur prend appui sur un certain nombre de déclarations du poète au cours desquelles Pauvre Lelian insiste sur une certaine permanence de sa « vie intellectuelle » tout au long de ces années. Assurément donc, comme le stipule Verlaine dans sa *Critique des Poèmes saturniens*, « une sorte d'unité relie [s]es choses premières à celles de [s]on âge mûr ». Fort de cette hypothèse, Charles Ammirati propose une relecture de pages entières de l'œuvre de Verlaine. Des poèmes jusqu'alors considérés comme mineurs ou faibles (car la légende demeure selon laquelle le premier Verlaine serait meilleur poète que le Verlaine tardif, « récupéré » dit-on) sont placés ici sous un jour nouveau. La capacité qu'a Charles Ammirati de réévaluer des textes injustement déconsidérés est remarquable. Mais l'on ne saurait approuver ce que l'auteur désigne comme « faisant lien » chez le poète, à savoir les diverses composantes de cette ténébreuse et profonde unité. La manière de concevoir cette unité n'est pas la bonne ; trop souvent, elle dérive vers une psychologisation du poète et du poétique. Le lexique à forte teneur psychologique utilisé par l'auteur ne saurait en effet promouvoir une nouvelle lecture un(it)aire de l'œuvre du poète. Des mots tels que « amitié », « sincérité », « amour », « courage » ont une fâcheuse tendance à faire écran et dissimulent en fait les enjeux véritables de la poésie verlainienne. L'unité de la poésie de Verlaine (certes réelle) ne saurait se réduire à la permanence de quelques traits *personnels*, à une psychologie dont l'on sait qu'elle masque en réalité d'autres mouvements. L'approche de l'auteur, comportant son lot de dénominations trop rapides et souvent trompeuses, fige l'ensemble des mouvements (essentiels ceux-ci) qui existent *sous les mots*. Il ne s'agit pas de « courage » ou d'« amitié » dans ces poèmes, mais de nombre d'autres choses destinées à *faire unité*. Nathalie Sarraute nous en dirait tant là-dessus ! C'est d'autant plus dommageable que l'hypothèse de départ de cette étude était excellente. Restent toutefois une série d'analyses démythi-

ficatrices proposées par Charles Ammirati, avec lesquelles il faudra désormais compter.

Yann Frémy

Fiches de recherches

***Le paysage verlainien : lyrisme et description* (Université de Paris III, directeur de recherches : Claude Debon, soutenance le 26 juin 1997).**

C'est souvent par l'intermédiaire du paysage que Verlaine présente au lecteur le « je » raréfié et presque absent. Or, examinant en détail le paysage verlainien, l'on s'aperçoit que Verlaine transgresse souvent les deux principes qui conditionnent la mimesis littéraire, remarquées par Lessing dans *Lacoon* : développement linéaire et transparence des signes devant les référents. Le but de notre thèse est de savoir comment Verlaine a fait du paysage le lieu privilégié de l'expression lyrique, et d'examiner le rapport entre le « je » et la transgression du discours descriptif.

L'analyse du paysage vague, que nous envisageons dans la première partie, intitulée : « (je) insaisissable dans le paysage vague », nous aide à dégager les thèmes qui feront l'objet d'études dans les trois parties qui suivent : l'opacité du « je » et du paysage, l'espace à la fois vague et clos dans lequel erre le « je », ainsi que l'absence et la raréfaction du « je » et du paysage.

La deuxième partie est intitulée : « Paysage voilé : vers l'annihilation de la représentation ». Chez Verlaine, l'opacité caractérise non seulement le paysage décrit, mais également le discours théâtral et ironique des *Fêtes galantes*, qui révèle la structure dédoublée du « je » du poète. Par ailleurs, l'opacité du langage verlainien, que représentent des juxtapositions et des anaphores paradoxales, ainsi qu'une syntaxe floue et une fluidité musicale, témoignent du « je » risquant de s'enliser dans l'impossibilité de la description.

Le but de la troisième partie, « Espace et temps verlainiens », est de voir

comment Verlaine transgresse la linéarité du discours descriptif pour rendre un espace onirique qui enferme le « je ». Nous pouvons d'abord constater que la conscience brouillée rend lâche la relation entre les mots et entre les phrases, pour briser la linéarité du discours. Nous observons ensuite que Verlaine forme, à l'intérieur du texte, recourant à la répétition, un système circulaire ou même un anneau de Möbius, qui, rendant floue son identité, enferme le sujet. Verlaine se sent captif même dans une immensité, dans la mesure où elle ne lui permet pas d'en sortir. S'il contrevient à la versification traditionnelle, c'est souvent pour former un paysage textuel qui ressemble sinistrement au paysage du désert ?

Dans la quatrième partie : « Jeu de l'absence et de la présence du (je) et du paysage », nous tentons d'élucider le statut du « je » et celles du paysage. Le « je » verlainien est exilé non seulement par le monde et le paysage, mais également par son âme, son passé, son souvenir et ses sentiments. Ceux-ci chassent le « je » pour dominer le paysage, tandis que le premier n'y figure que comme absence. Ainsi, la parenté entre le moi absent et le paysage en voie de disparition fait de la description d'un paysage évanescents l'acte de la quête du moi. Par ailleurs, l'absence et le dédoublement du « je » privent le sujet verlainien des privilèges de voir et de savoir, pour raréfier la description. Chez Verlaine, cependant, ce « je » qui se vaporise est complètement différent du « je » du sujet écrivant : de l'impassibilité de ce dernier, Verlaine fait un miroir qui reflète l'opacité ou l'absence même de l'être et du monde. Enfin, nous examinerons brièvement des paysages de la lumière et du chemin droit, où le poète croit trouver la vérité de son être. Excepté *La Bonne Chanson* V, pourtant, l'apparition d'un tel paysage va de pair avec la dégradation poétique de Verlaine.

L'examen du paysage verlainien nous fait constater que la transgression du discours descriptif, ainsi que la violation de quelques règles de métriques, sont corollaires de l'aspiration jamais rassasiée de Verlaine à l'expression immédiate du « je » insaisissable. Si le paysage verlainien est un paysage lyrique par excellence, c'est que l'acte de décrire est étroitement lié à la quête de soi. Le paysage verlainien revêt ainsi un lyrisme d'un caractère réflexif, qu'on pourrait qualifier de « méta-lyrique » : il s'agit d'une description en quête du sujet lyrique, d'où ruissellerait une poésie lyrique.

Junko Fukuda

Rythme duel et Rythme pluriel : les prosodies de Sagesse, Mémoire de D.E.A., E.N.S. Fontenay / Saint-Cloud, sous la direction de Henri Meschonnic, Université Paris-VIII, Vincennes-Saint-Denis.

Suite d'une communication faite à l'université de Metz²¹, cette étude tente de dégager une poétique de *Sagesse*. Elle se situe dans le cadre théorique et épistémologique des travaux de Henri Meschonnic, de ses postulats en matière de rythme et de prosodie²². Contre l'idéologie littéraire qui fait de *Sagesse* une œuvre de rupture²³ réputée éclectique et inégale, il s'agira de penser ce qui relie le recueil dit chrétien à la production antérieure et l'unité interne de cette œuvre comme système organisé.

Première partie : De l'esthétique à l'éthique. L'analyse du contexte épistémologique de l'œuvre révèle combien l'écriture verlainienne repose sur le primat de l'artificialisme, autrement dit recourt sans cesse à des systèmes de sens préconstruits (hétérographie, l'ensemble des langages-visions qui hantent et aliènent la subjectivité verlainienne ; le stéréotype ; les métalangages artistiques, technoclectes qui produisent l'illusion de la transposition d'art...). L'artificialisme conditionne dès lors le passage du beau esthétique au beau éthique chez Verlaine. La saturation hétérographique ou stéréotypique inscrit la nécessité d'un devoir-faire du sujet, son éthique. Si la subjectivité hétérographique ou stéréotypique inscrit la nécessité d'un devoir-faire du sujet, son éthique. Si la subjectivité verlainienne s'invente et s'infinetise à travers des médiations, des systèmes de sens préconstruits, l'individuation implique une éthique tragique de l'écriture (l'hétérographie comme aliénation, l'art comme imposture et vanité, à la fois faux et vrai, ruinant cette dichotomie, le faux étant plus vrai que le vrai, le vrai plus faux que le faux, Verlaine optant pour le rejet d'une nature inexistante, illusoire).

C'est dans ce cadre problématique que *Sagesse* s'inscrit : Dieu n'est qu'un *artifice*, le christianisme une médiation de type dogmatique, éthique et idéologique.

Deuxième partie : Dialectique d'un sujet : la lettre et l'esprit. Si la

²¹ Article à paraître : « Une poétique duelle : vers les prosodies de *Sagesse* », in *Spiritualité verlainienne*, Actes du Colloque des 14, 15 et 16 novembre 1996, dir. Jacques Dufetel, Centre « Michel Baude », chez Klincksieck.

²² Dont on aimerait rappeler ici les principaux ouvrages : *Critique du Rythme* (Verdier, 1982), *Les États de la poétique* (PUF, 1985), *Modernité Modernité* (Verdier, 1988), *La Rime et la vie* (Verdier, 1989), *Politique du Rythme, politique du sujet* (Verdier, 1995) et le dernier paru, *De la langue française* (Hachette, 1997).

²³ À tel point régnante qu'on interprète *Cellulairement*, recueil jamais paru, comme « un chaînon manquant » pour reprendre une formule de J.-L. Steinmetz dans son édition au Castor Astral, coll. « Les Inattendus », 1992.

figure saturnienne dès 1866 inscrivait l'œuvre dans une question théologique, c'est la relecture de ses *juvenilia* et leur réécriture dans *Sagesse* selon la dialectique médiévale de la lettre et l'esprit qui garantit l'unification et l'unité *poétique* de l'œuvre. Cette réécriture a pour conséquence la reconnaissance d'une eschatologie du style, d'« une évolution, la bonne, la dernière » (*À Victor Hugo, en lui envoyant Sagesse, issu d'Amour*) qui entre en conflit avec le caractère inchoatif de sa recherche littéraire, de son éthique poétique progressivement déplacée vers une esthétique morale, une théo-esthétique qui interagit dialectiquement avec cette éthique. Cette théo-esthétique qui rejoint certaines préoccupations de Saint Augustin (référence majeure pour notre œuvre) se traduit spécifiquement chez Verlaine par une idéologisation très forte de l'écriture corollaire d'une académisation de l'écriture.

Troisième et quatrième parties : Du signifié, la diagonale idéologique ; du signifiant, le risque académique. L'intentionnalisation de l'œuvre opérée par la dualisation de la signifiante du poème (le rythme duel) en fait non plus un rapport de transformation entre idéologie et écriture mais un vouloir-dire idéologique : une instrumentalisation politique et morale du poème qui se traduit en particulier par l'antijudaïsme chrétien, l'idéologie de la droite révolutionnaire : antirépublicanisme, nationalisme et xénophobie. À l'inverse, le risque de poétisation dans *Sagesse* se lit dans certains conflits de la rime marqués par une poétique et une politique conservatrices contre le vers librisme et les tensions entre le système des consonantiques-vocaliques et les rémanences de masculines-féminines. Symétriquement, la transformation des segments métriques, loin d'être nécessairement un indice de modernité, conditionne le passage de l'accent métrique à l'accent rythmique-syntaxique qui continue le travail commencé dans les *Poèmes saturniens*.

Cinquième partie : Les vertiges de la voix. La dualisation du sujet verlainien procède donc d'une théologisation de l'art. Mais cette théologie du signe (la lettre et l'esprit, le signifié, le signifiant), ce rythme duel ne peuvent faire *Sagesse* qu'inclus dans un rapport réciproque de transformation avec le rythme pluriel. Si cette dualité débouche sur l'interface du parlé et de l'écrit lié sans doute à celui de la chair et de l'esprit, c'est l'oralité, primat du rythme et de la prosodie dans l'écrit comme dans le parlé, qui en fait un cycle de l'affect transformé dans les échos phoniques-sémantiques : l'oralité est cette transfiguration de la mère en mer. *Sagesse* est le poème de la mer.

Arnaud Bernadet