



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 7, Août-Septembre 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5116>

Formes et enjeux du premier Verlaine

Denis Saint-Amand

Sous la direction d'André Guyaux, *Les Premiers recueils de Verlaine*, Paris : PUPS, coll. « Colloque de la Sorbonne », 2008, 212 p., EAN 9782840505532.



Pour citer cet article

Denis Saint-Amand, « Formes et enjeux du premier Verlaine », *Acta fabula*, vol. 10, n° 7, Notes de lecture, Août-Septembre 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5116.php>, article mis en ligne le 24 Août 2009, consulté le 27 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5116

Formes et enjeux du premier Verlaine

Denis Saint-Amand

Directement lié à la présence de Verlaine au programme de l'Agrégation en 2008, ce volume, regroupant les actes du colloque de décembre 2007 consacré aux premiers volumes publiés par le poète saturnien, se signale par des productions liées soit à l'analyse formelle, soit à l'interprétation du contenu (ou la « controverse interprétative », comme l'écrit André Guyaux dans l'avant-propos) de l'œuvre du poète messin.

Dans la contribution liminaire, Jean-Christophe Cavallin étudie de la sorte le « Dialogisme métrique dans les *Poèmes saturniens* » en proposant notamment l'hypothèse selon laquelle le traitement réservé par Verlaine à la métrique dans ce recueil (le placement en position tonique majeure, dans le vers, de termes dont l'accentuation naturelle empêcherait, selon les règles de scansion, un tel positionnement) procéderait d'une manière de jeu allusif (par exemple, l'effet d'écho du mot *étrange* dans *pén[étrant]*) et, surtout, d'une poétique de l'impureté. C'est précisément, au-delà d'analyses métrique et phonétique méticuleuses, dans cette dernière hypothèse, qui se veut prospective, que réside le coup de force de l'article de Cavallin¹. Olivier Gallet, parallèlement, met en lumière la présence de rimes *in absentia* dans les premiers volumes verlainiens, et souligne la façon dont le poète se permet différentes allusions notamment, en bon héritier d'Hugo, à son propre nom (que Gallet repère aussi bien dans les « Prologue » et « Épilogue » des *Poèmes saturniens* que dans « Colloque sentimental »). Si l'absence est productrice de sens, la répétition l'est évidemment tout autant. C'est sur cette problématique que se penche Joëlle Gardes-Tamine, en répertoriant différentes formes de reprises syntaxiques verlainiennes et leur impact sur la musicalité de l'œuvre. Selon l'auteure, cet omniprésent phénomène de répétition, qui dissout progressivement l'objet qu'il répète, engage une tension avec l'obsession du souvenir et la peur de sa perte rythmant une part de la poésie de Verlaine (« Colloque sentimental », « Ariettes oubliées », « Spleen »). Nicolas Wanlin et Olivier Bivort, dans deux articles complémentaires, interrogent respectivement « Les références artistiques dans

¹ « Si le langage de Mallarmé est "presque entièrement sien", celui de Verlaine est un composite de langages d'emprunt et ne lui est propre que dans la faculté qui est la sienne à faire dialoguer dans son vers les rythmes hétérogènes de ses influences plurielles » (p. 22).

Poèmes saturniens et *Fêtes galantes* » et « Le “goût Watteau” des *Fêtes Galantes* ». La contribution de Nicolas Wanlin s’ouvre sur une traque à l’idée reçue, au cours de laquelle l’auteur dénonce le *topos* de la « poésie impressionniste » par lequel l’œuvre verlainienne a si souvent été désignée en dépit du fait que Verlaine n’avait pour ainsi dire guère de contact avec les représentants de ce mouvement pictural. Par la suite, le critique met en lumière la façon dont Verlaine engage un jeu complexe d’adhésion et de distinction avec la pensée parnassienne : la référence fréquente au motif de la statue, par exemple, tend à faire de lui un bon élève de l’esthétique des Impassibles, mais le choix d’intituler la première partie des *Poèmes saturniens* « Melancholia » est plus ambiguë, qui réfère à la gravure de Dürer tout en prolongeant la possibilité de l’épanchement du sujet lyrique cher aux Romantiques. L’article d’Olivier Bivort, de son côté, revient sur la genèse des *Fêtes galantes* et sur les enjeux du recueil, démontrant de façon fort convaincante que l’ouvrage, moins qu’un écho apologétique du « goût Watteau » et des poèmes qui s’en revendiquent, constitue une satire de ces derniers et du discours stéréotypé qu’ils véhiculent. Très technique, la contribution de Benoît de Cornulier se consacre à une approche de quelques « Aspects de la versification dans les *Fêtes galantes* » et est l’occasion le critique, fidèle à lui-même, de mettre en lumière différents *effets de sens* des choix du poète en matière de métrique. Par exemple, l’analyse de ce que de Cornulier nomme un style « énumératif » (dans « Cortège », « Les Coquillages » ou « Pantomime »), rythmant essentiellement les faits et gestes des personnages du recueil, met au jour la façon dont Verlaine dynamise ses pièces en tentant d’exploiter des ressources prosodiques susceptibles de rejoindre l’argument qu’il déploie². Article intéressant également que celui de Brigitte Buffard-Moret, qui étudie la présence massive de « La chanson dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* », en proposant différentes pistes intertextuelles, depuis certaines odes de Ronsard jusqu’à *Cromwell* d’Hugo, pour expliquer la structure de pièces comme « À Clymène » ou « Colombine ». L’affirmation selon laquelle « [la] rencontre [de Verlaine] avec Rimbaud renforce son goût pour la chanson » aurait peut-être pu se passer de la référence au portrait du jeune homme dans *Les Poètes maudits*³ — les souvenirs de Verlaine à propos de son invité de 1871 restent souvent sujets à caution⁴ —, mais est assurément probante, tout comme l’approche de l’influence

² En hypotexte possible de ces *Fêtes galantes*, la « Fête d’hiver » que Rimbaud décrira plus tard dans ses *Illuminations* (et dont Bruno Claisse a déjà montré la très probable teneur satirique) peut sans aucun doute être considérée en regard de cette poétique de l’énumération — qui, chez le cadet de Verlaine, fait voler le vers en éclat à force d’avoir joué avec.

³ L’auteure fait écho à l’anecdote, bien connue, expliquant la composition du poème « Les assis », dans laquelle Verlaine mentionne l’intérêt de Rimbaud pour les *libretti* de Favart.

⁴ Comme l’est, finalement, tout discours d’un auteur à propos de sa trajectoire ou de sa production. Brigitte Buffard-Moret souligne elle-même le problème dans sa conclusion, se demandant s’il faut « croire » le Verlaine affirmant que son « Art poétique » n’est pas à « prendre au pied de la lettre » puisqu’il ne s’agit « que d’une chanson ». L’intérêt n’est pas tant de savoir s’il faut *croire* le poète que d’interroger la place de cette production dans le champ littéraire de l’époque, et ce que ce discours autojustificatif de Verlaine peut avoir comme effet dans ce contexte.

des chansonnettes anglaises dans *Romances sans paroles*. Focalisés sur la dimension interprétative de la recherche verlainienne, les deux articles suivants, signés respectivement Arnaud Bernadet et Yves Reboul, sont peut-être les plus enthousiasmants du recueil. Bernadet, se livrant à un examen attentif de « Bruxelles. Chevaux de bois », emboîte le pas aux remarques émises par Steve Murphy dans son édition de *Romances sans paroles* et montre comment cette pièce, en fait d'instantané naïf d'un manège forain, s'apparente, par manière de métonymie, à une satire d'un peuple se laissant balloter avec plaisir et insouciance. Pour compléter cette belle lecture, on attend la publication des actes d'un colloque de février 2009, au cours duquel le critique a eu l'occasion d'analyser les effets du remaniement du même poème pour le recueil *Sagesse*. Si l'influence rimbaldienne sur la version de 1874 de « Bruxelles » est bien suggérée par Arnaud Bernadet, Yves Reboul relit « Beams », pièce de clôture des *Romances sans paroles* souvent considérée comme marginale au sein de ce volume, en insistant sur cette position conclusive et en démontrant, par un exercice de virtuosité intertextuelle, comment la figure féminine qui illumine le texte est, à coup sûr, une évocation d'Arthur Rimbaud. L'analyse de Reboul, pour autant, ne relève pas d'une simple posture évhémériste et « l'enjeu de *Beams* » duquel le critique tente de se saisir est plus complexe qu'un simple clin d'œil à une aventure passée : avec cette pièce, Verlaine conclut ses *Romances* par une manière de dédicace détournée, qui invite à considérer l'ensemble du recueil en gardant à l'esprit l'incidence d'un programme poétique aussi neuf qu'exogène sur son élaboration. La contribution de Michel Viegnes, pour sa part, passe en revue différentes manifestations ironiques et autres traces de dérisions chez le premier Verlaine : aux piques ludiques et quelquefois mordantes à l'égard de cibles extérieures (sa chère Mathilde Mauté, dans « Child wife », par exemple, ou ses (ex-)confrères parnassiens, dans « Résignation » ou « Çavitrî »), l'auteur de *La bonne chanson* fait alterner des autoportraits en demi-teinte, dans lesquels il se représente avec une autodérision à même de lui attirer une certaine « sympathie », témoignant d'un maniement expert du second degré dans le pathos. Enfin, le dernier article, signé de la plume érudite de Jean-Luc Steinmetz et intitulé « Verlaine au cœur », propose une lecture de la présence de l'organe vital par excellence au sein de la poésie verlainienne, duquel se dégage un (trop ?⁵) élégant portrait du poète en « rhapsode de vignettes sentimentales », qui souligne bien la différence, sur ce point, du poète saturnien avec la radicalité

⁵ Ciselé et agréable à parcourir — comme c'est souvent le cas avec Steinmetz —, ce texte cherche manifestement à garder ses distances avec ce que le critique désigne, au moment d'évoquer une parodie rimbaldienne de *l'Album zutique*, comme des « occupation[s] moins honnête[s] ». En d'autres termes, l'auteur préfère souligner ici les accointances du cœur verlainien avec le sentiment de dérélition qui plane sur *La nausée* de Sartre, plutôt qu'avec la définition argotique de l'organe que livre Delvau dans son *Dictionnaire érotique moderne* — laquelle permet pourtant d'ouvrir certaines pistes exégétiques incontournables dans la production verlainienne.

affichée contre toute forme de sentimentalisme poétique par un Rimbaud ou un Lautréamont.

En somme, ce volume collectif constitue, par la qualité intrinsèque de la plupart de ses contributions, un complément utile à des travaux déjà bien connus, proposant des pistes de lectures nouvelles (souvent intertextuelles ou intermédiatiques), en confirmant d'autres et contribuant également, par l'apport d'analyses métriques minutieuses, à éclairer et à asseoir la réputation de jongleur prosodique dont jouit Paul Verlaine.

PLAN

AUTEUR

Denis Saint-Amand

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Denis.Saint-Amand@ulg.ac.be