Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine

Kenji Yamamoto

▶ **To cite this version:**

Kenji Yamamoto. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine. Littératures. Université Rennes 2, 2021. Français. NNT : 2021REN20055 . tel-03850779

HAL Id: tel-03850779
https://theses.hal.science/tel-03850779

Submitted on 14 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT

L'UNIVERSITE RENNES 2

COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Littérature française

Par

Kenji YAMAMOTO

Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine

Thèse présentée et soutenue le 28 janvier 2021
Unité de recherche : CELLAM

Rapporteurs avant soutenance :

Monsieur Jean-Michel GOUVARD	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
Monsieur Henri SCEPI	Professeur, Université Paris 3

Composition du Jury :

Dir. de thèse :	Monsieur Steve MURPHY	Professeur émérite, Université Rennes 2
Jury :	Monsieur Jean-Michel GOUVARD	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
	Monsieur Henri SCEPI	Professeur, Université Paris 3
	Madame Judith WULF	Professeur, Université de Nantes
Invitée	Madame Esther PINON	Maître de conférences, Université Rennes 2

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
Unité de Recherche – CELLAM
Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature française

Volume 1

Présentée par Kenji YAMAMOTO

Directeur de thèse : Monsieur Steve MURPHY

Soutenue le 28 janvier 2021

Jury :

Monsieur Jean-Michel GOUVARD	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
Monsieur Steve MURPHY	Professeur émérite, Université Rennes 2
Madame Esther PINON	Maître de conférences, Université Rennes 2
Monsieur Henri SCEPI	Professeur, Université Paris 3
Madame Judith WULF	Professeur, Université de Nantes

Poétiques révolutionnaires

du premier Verlaine

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude envers Monsieur Steve Murphy qui m'a fait profiter constamment de ses précieux conseils avec une générosité infinie.

Mes remerciements vont aussi aux professeurs de l'Université d'Osaka, Monsieur Akio Wada, Monsieur Takashi Kitamura, Madame Katsu Nakamura et Madame Agnès Disson qui m'ont initié aux études littéraires depuis mon entrée en Master en 2008.

Je remercie enfin ma famille qui m'a soutenu avec patience dans ma thèse et mes amis qui m'ont toujours encouragé.

Résumé

Cette thèse se fonde sur des analyses des « poétiques révolutionnaires du premier Verlaine » portant sur le climat idéologique, l'intertextualité et ses idées politiques, autour des poèmes en vers et en prose, des textes critiques et de la versification. Quant aux « poétiques » au pluriel, il s'agit des différentes étapes de la vie du poète depuis les années 1860 jusqu'à son emprisonnement en 1873.

Notre travail consiste en trois parties qui traitent de différentes périodes de la création poétique du poète. La première abordera la genèse des poétiques du poète en réfléchissant sur l'influence de Baudelaire pour répondre à cette question : « Verlaine est-il simplement le fils de Baudelaire ? ». Dans la deuxième partie, nous examinerons les diverses facettes du poète : poète « parnassien », « clandestin », « républicain et socialiste », « homosexuel », « zutiste » et « catholique ». Nous étudierons ici ses procédés radicaux en traitant des textes peu étudiés. Enfin, dans la dernière partie, nous nous focaliserons sur son éclosion poétique, c'est-à-dire sur le « Système » de Verlaine influencé par son aventure poétique avec Rimbaud, en analysant des poèmes écrits en prison et destinés à *Cellulairement*. Ainsi, notre thèse vise à éclairer son évolution poétique, autrement dit son passage du statut de « victime de Baudelaire » à celui de « vrai poète ».

Mots clés :
Paul Verlaine, versification, politique, Second Empire, *Les Amies*, *Album zutique*, *Vaincus*, *Cellulairement*, *Mémoires d'un veuf*

English title:

Revolutionary poetics by the first Verlaine

abstract

This thesis is based on analyses of "revolutionary poetics by the first Verlaine", through poems in verse and prose form, critical texts and versification based on the ideological climate, intertextuality and his political thinking. The plural form of "poetics" refers to the different stages of the poet's life, from the 1860s to his imprisonment in 1873.

This work is divided into three sections, each of which deals with different periods of the poet's poetic creation. The first section addresses the genesis of the poet's poetics and reflects on Baudelaire's influence, by answering the question "Is Verlaine simply Baudelaire's son?". The second section explores Verlaine's multiple facets as a "Parnassian", "underground", "republican and socialist", "homosexual", "Zutiste" and "catholic" poet. Our work highlights Verlaine's radical processes, through the analysis of rarely studied texts. Finally, the last section focuses on his emancipation from the poetic influence - as illustrated by his "System", which was influenced by his poetic adventures with Rimbaud – through the analysis of poems written in prison and intended for publication in *Cellulairement*. This thesis thus aims to shed light on Verlaine's poetic evolution, in other words, from his position as "Baudelaire's victim" to that of a "true poet".

Keyword:

Paul Verlaine, versification, politics, Second French Empire, *Les Amies*, *Album zutique*, *Vaincus*, *Cellulairement*, *Mémoires d'un veuf*

Remarque préliminaire

En ce qui concerne les textes de Verlaine, notre thèse utilise les éditions suivantes :

— *Œuvres poétiques complètes*, éd. Jacques Borel et Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. [Abréviation : *OPC*]

— *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Introduction

Le titre de notre présente thèse « Les poétiques révolutionnaires du premier Verlaine », que représente-t-il avec précision ? Qu'est-ce que « les poétiques » au pluriel chez Verlaine ? Sans aucun doute, ces questions sont trop vastes pour y répondre par un seul mot.

Dans la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle, Verlaine est un poète qui produit un bon nombre de poèmes par rapport aux poètes contemporains comme Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé, qui sont souvent regroupés dans le même mouvement littéraire dans les manuels de lettres modernes. Il n'est donc pas facile de cerner « les poétiques » de Verlaine. Celui-ci revêt plusieurs visages dans sa carrière littéraire, notamment chez le premier Verlaine. Il s'est formé successivement comme poète, critique, poète de poèmes en prose, poète socialiste et communard et enfin poète catholique. Dans *Poésie et profondeur*, Jean-Pierre Richard commente les poétiques de Verlaine ainsi :

> En face des choses l'être verlainien adopte spontanément une attitude de passivité, d'attente. Vers leur lointain inconnu il ne projette pas sa curiosité ni son désir, il ne tente même pas de les dévoiler, de les attirer à lui et de s'en rendre maître ; il demeure immobile et tranquille, content de cultiver en lui les vertus de porosité qui lui permettront de mieux se laisser pénétrer par elles quand elles auront daigné se manifester à lui [1]:

D'ailleurs, l'auteur qualifie l'originalité du poète par « passivité » et « attente », « immobile » et « tranquille » dans le chapitre consacré à Verlaine. Cette image créée par Jean-Pierre

[1] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Édition du Seuil, 1955, p.165. C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Richard influence les interprétations des poèmes. Contrairement à la fameuse image d'un poète de « fadeur » décrite par Jean-Pierre Richard, Verlaine est un critique sévère contre Barbey d'Aurevilly avant la publication de son premier recueil, *Poëmes saturniens*, et un poète parnassien. Il est le « fils de Baudelaire » mais en même temps, il est le poète socialiste et violemment anticlérical des *Vaincus*, recueil inachevé. Ensuite, en publiant un recueil lesbien et licencieux intitulé *Les Amies*, il devient un poète clandestin. Il se montre ensuite poète communard. En 1871, il est membre des « zutistes » et après sa rencontre avec Rimbaud, une image stéréotypée de « poète passif » dominé par Rimbaud lui est attribuée. Et après « l'incident de Bruxelles », ballotté par une crise d'identité religieuse, il se convertit et devient un poète catholique. Ainsi, la vie bouleversante du premier Verlaine contient-elle les multiples visages du poète. Dans chaque étape de sa vie de poète, il recherche des procédés radicaux en manipulant les formes traditionnelles. L'adjectif « révolutionnaire » du titre ne se limite pas seulement à la politique et à ses idées « révolutionnaires », mais il englobe également ses recherches radicales dans la poésie. « Les poétiques révolutionnaires du premier Verlaine » : voilà le titre de notre thèse.

Pour réfléchir à cet objectif, nous abordons chronologiquement des recueils et des textes peu étudiés. Cependant, il n'est pas simple de résumer la poésie de Verlaine par un seul mot. Alors que le poète commence sa carrière comme critique et ensuite parnassien, contrairement à la théorie « apolitique » de cette école, il continue à composer des poèmes socialistes pour le second *Parnasse contemporain*. De plus, tout en composant des poèmes inspiré de Watteau dans le recueil *Fêtes galantes*, il publie sous le manteau un recueil scandaleux de six sonnets sur le lesbianisme en Belgique. Après son emprisonnement aussi, il est de plus en plus légitimiste, tout en cherchant à établir un « Système » négligeant la versification traditionnelle. On pourrait donc penser que la trajectoire de Verlaine n'est pas un chemin droit et régulier. Ainsi, le poète se trouve toujours entre deux éléments

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

contradictoires. Nous tenterons donc d'éclairer l'esthétique sous-jacente de ce poète multiple.

La période d'activité du premier Verlaine en tant que critique et poète, depuis la critique du « Juge jugé » en 1865 jusqu'aux *Romances sans paroles* en 1874, s'étend sur presque dix ans. Que ces dix ans soient considérés comme longs ou courts, les commentateurs les ont souvent traités comme constituant le corpus du premier Verlaine. Bien que les études verlainiennes soient en retard par rapport aux études sur ses contemporains, Rimbaud et Mallarmé en particulier, il faut admettre que depuis les années 1990, les études thématiques[2], idéologiques, socio-historiques et politiques[3] ou les études de la versification[4], se sont enrichies. Pour le second Verlaine, domaine beaucoup moins abordé par les spécialistes, c'est Solenn Dupas qui éclaire son « art du déconcertement » en se focalisant sur des recueils entre autres composés à partir de *Sagesse* en 1880[5]. De plus, depuis 2000, nous pouvons consulter de nouvelles éditions critiques avec des remarques pertinentes et des études approfondies[6], alors que la « Pléiade » n'a pas été renouvelée depuis longtemps. Ces études contribuent donc beaucoup à éclairer la diversité, la création poétique et la profondeur de la poésie de Verlaine. Du reste, les correspondances générales éditées par Michael Pakenham[7] aident non seulement

---

[2] Pierre Brunel, *Le Premier Verlaine*, *des* Poèmes saturniens *aux* Romances sans paroles, Klincksieck, 2007.

[3] Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Champion, 2003. Arnaud Bernadet, *L'Exile et Utopie. Politiques de Verlaine*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007.

[4] Benoît de Cornulier a rédigé des études sur la versification verlainienne. *Théorie du vers. Rimbaud*, *Verlaine*, *Mallarmé*., Éditions du Seuil, 1982. « La pensée rythmique de Verlaine », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, p.87-96.

[5] Solenn Dupas, *Poétique du second Verlaine*, *Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Classiques Garnier, 2011.

[6] *Poëmes saturniens*, éd. Steve Murphy, Champion, 2007. *Fêtes galantes*, *La Bonne Chanson*, précédés des *Amies*, éd. Olivier Bivort, Le Livre de poche, 2000. *Romances sans paroles*, suivi de *Cellulairement*, éd. Olivier Bivort, Le Livre de poche, 2002. *Romances sans paroles*, éd. Steve Murphy, Jean Bonna et Jean-Jacques Lefrère, Champion, 2003. *Cellulairement*, suivi de *Mes Prisons*, éd. Pierre Brunel, Gallimard, 2013.

[7] Paul Verlaine, *Correspondance générale, I, 1857-1885*, éd. Michael Pakenham, Fayard, 2005.

à cerner sa vie quotidienne et la rédaction de chaque recueil, mais également les relations entre Verlaine et les poètes contemporains, notamment Victor Hugo, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé et Arthur Rimbaud en particulier. Toutefois, il serait possible de se demander si les textes peu analysés comme les critiques, les poèmes en prose ou les poèmes composés en prison par exemple, ne montreraient pas l'évolution et le changement poétiques du poète. Steve Murphy a déjà examiné ce problème dans *Marges du premier Verlaine*, surtout dans le domaine des textes politiques. Il faut souligner que grâce à l'édition critique de *Poëmes Saturniens* éditée par Murphy, nous pouvons aujourd'hui suivre les manuscrits de chaque poème et appréhender les caractéristiques de la versification du poète ainsi que les aspects anti bonapartistes que l'on passe souvent sous silence.

Certes, l'essentiel de la création poétique chez ce poète s'est construit et s'est exercé tout au début de sa carrière littéraire. On sait bien que Verlaine est un disciple de la poétique de Baudelaire. Mais on rencontre ici la question inévitable de savoir si le premier Verlaine était « victime de Baudelaire ». Ce dernier est-il toujours fidèle aux procédés baudelairiens ? Ou bien, a-t-il cherché à s'émanciper de Baudelaire ? Pour reconsidérer l'évolution poétique de Verlaine, il nous semble tout d'abord pertinent d'aborder sa genèse. Il faudrait donc remonter jusqu'aux années 1860 et observer des textes mineurs comme les critiques rédigées par Verlaine et des critiques sur Verlaine par des écrivains de l'époque. Aussi, il faut examiner des recueils peu étudiés comme *Les Amies* jusqu'aux poèmes destinés à *Cellulairement*, recueil inachevé. On constatera que la poétique et la société de l'époque, ainsi que la nouveauté de la versification jouent un rôle important dans la formation littéraire de Verlaine.

Enfin, nous limiterons notre corpus de thèse aux poèmes apparus dans des lettres écrites en prison, c'est-à-dire en 1874. Le parachèvement des poèmes composés en prison correspond au « Système », comme un point d'arrivée pour le premier Verlaine à travers son aventure

littéraire avec Rimbaud. Il est remarquable que Verlaine commence à écrire des « récits diaboliques », thèmes rares dans le corpus verlainien. Ils sont sans doute des réponses à *Une saison en enfer* de son ami. Sous l'influence de Rimbaud, Verlaine s'essaie à inventer le « Système » tandis que Rimaud tente de « [s]e rendre *voyant* » en cherchant « les inventions d'inconnu[8] ». La forme et le rythme tendent à être plus complexes avec des procédés différents des poèmes précédents. « Le sonnet de l'homme au sable » de quatorze syllabes et « Autre » de rythme original en sont des exemples.

On peut donc dire qu'après la conversion du poète en 1874, Verlaine est entré dans une autre phrase. Il continue à écrire un bon nombre de poèmes en vers et en prose et publie constamment des recueils. Il est devenu un poète célèbre en tant que « Prince des poètes ». Nous pouvons poser une autre question ici : Verlaine a-t-il continué ses recherches du « Système » à ce moment-là ? Pour répondre à cette question, une autre étude serait nécessaire. Notre présente thèse serait une préparation à une telle étude.

Notre thèse est divisée en trois parties. Tout d'abord, dans la première partie, nous examinerons certaines critiques et *Les Amies*. Il s'agit de la genèse de sa poétique. C'est la période où l'influence de Baudelaire sur le poète est décisive. En observant les textes, les images des poèmes et la versification, nous réfléchirons à l'originalité du Verlaine imprégné des *Fleurs du Mal*. Ensuite, dans la deuxième partie, en étudiant des poèmes politiques et écrits comme « zutiste », nous étudierons le développement de l'esthétique du poète. Enfin dans la troisième partie, en se focalisant sur la relation entre Verlaine et Rimbaud, nous essaierons de montrer le changement dans leurs créations poétiques.

En choisissant des textes moins étudiés, notre analyse des textes se basera sur l'interprétation autour du contexte historique, de la versification et de l'intertextualité. Nous

[8] Lettre adressée à Paul Demeny datée du 15 mai 1871. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, « Bibl. de la Pléiade », Gallimard, 2009, p.348.

adopterons aussi une approche du climat idéologique. Ces démarches nous permettront de décrire les poétiques correspondant à chaque période du poète. Au cœur de notre étude, nous nous sommes attaché à considérer la relation entre les textes du poète et ceux des poètes contemporains, pour faire remarquer l'originalité de Verlaine.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Première partie :
Genèse des poétiques du premier Verlaine sous l'influence de Baudelaire

Chapitre 1 :
Le premier Verlaine qui critique Barbey d'Aurevilly autour de la structure du « Juge jugé »

« L'homme qui fait des vers et qui cause
Dans un salon n'est pas la même personne »
(Marcel Proust)

1 Le commencement de la carrière littéraire de Verlaine

1.1 Verlaine comme critique (1865)

La critique littéraire a occupé une place importante au cours du XIXe siècle, domaine dans lequel Sainte-Beuve a joué un rôle majeur. De fait, beaucoup de poètes et de romanciers de l'époque écrivaient des articles critiques, ayant trait non seulement à la littérature, mais aussi à l'art et à la musique. La critique était donc un des genres très à la mode à cette époque.

Le cas de Verlaine est aussi un des exemples de cette tendance. Verlaine a rédigé un bon nombre d'œuvres critiques dans sa vie littéraire. Elles ont jalonné la vie du poète, en particulier des années 1880 à la fin de sa vie. Par exemple, son premier essai célèbre consacré à Arthur Rimbaud est publié dans la revue littéraire *Lutèce* en 1884 à titre de section des *Poètes maudits*.

Certes, « c'est par des critiques, […] que, en 1865, un an avant les *Poèmes saturnien*s, débute Verlaine[9] », mais les critiques de Verlaine semblent un domaine peu étudié par les

[9] *OPrC*, p.1338.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

spécialistes verlainiens[10]. C'est Jacques Borel qui a commenté pour la première fois les œuvres critiques de Verlaine dans le deuxième volume de « la Pléiade »[11]. Il montre chronologiquement l'itinéraire général des critiques de Verlaine. Après Jacques Borel, Steve Murphy a analysé avec précision des essais sur Baudelaire[12]. Il a fait remarquer la stratégie et l'ironie du poète, en éclaircissant le schéma de l'essai. Lucie Quéméner a étudié un article sur Hugo rédigé par Verlaine dans *Les hommes d'aujourd'hui*[13]. Hugo était le maître du jeune Verlaine républicain, mais son analyse met en lumière l'éloignement entre ces deux poètes. Olivier Bivort s'est focalisé sur l'autocritique du poète[14]. Ainsi, le Verlaine critique a-t-il commencé à attirer l'attention de plusieurs spécialistes, plus que par le passé[15]. Nous ne pouvons donc pas sous-estimer l'importance de la critique de Verlaine pour comprendre le poète et sa création poétique.

Le premier Verlaine a écrit trois œuvres critiques : « Charles Baudelaire », « Le Juge

---

[10] Contrairement à cette tendance, une thèse qui traite de la critique de Verlaine a été récemment présentée. Elina Absalyamova, *Paul Verlaine critique littéraire : aspects biographique, esthétique et discursif*, Université Paris-Sorbonne, le 7 décembre 2012.

[11] *OPrC*, pp.1338-1346.

[12] Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion, 2003, pp.61-83. Pour les textes modifiés, voir aussi, Verlaine, *Poëmes saturniens*, édition critique de Steve Murphy, Honoré Champion, 2008, pp.599-611.

[13] Lucie Quéméner, « Verlaine critique de Hugo dans les *Mémoires d'un veuf* », in *Europe*, n°936, *Verlaine*, 2007, pp.143-156.

[14] Olivier Bivort, « Verlaine juge de Paul », Dix-neuf/Vingt, n°4, octobre 1997, p.89-105. Voir aussi, « Autocritique des Poèmes saturniens », *Fabula* / *Les colloques*, *Verlaine, reprises, parodie, stratégies*. URL : http://www.fabula.org/colloques/documents842.php

[15] Jean-Luc Steinmetz, « Verlaine par Verlaine », *Europe*, n°936, 2007, pp.14-24. Solenn Dupas, « La figure poétique de "Pauvre Lélian" ou les malices de Paul Verlaine », *Revue des sciences humaines*, n°285, 2007, pp.189-205.

jugé : *Les Œuvres et les hommes* par J. Barbey d'Aurevilly » et « Nos Murailles littéraires[16] ». Ils sont insérés dans *L'Art* : l'un des articles sur Barbay d'Aurevilly, « Le Juge jugé », est publié en deux parties les 2 novembre et 30 décembre 1865 et la critique sur Baudelaire est divisée en trois parties datées des 16 novembre, 30 novembre et 23 décembre 1865. Considérant ces dates de publication, il s'avère que ces deux premières critiques ont été rédigées à la même période. À ce titre, comme André Guyaux le pense, « pour bien comprendre le *positionnement* de Verlaine, au-delà du propos qu'il tient, il faut relier ces deux articles[17]. » Verlaine a sans aucun doute étudié avec précision ces deux aînés et rédigé ses articles avec soin[18]. Dans la présente partie de notre thèse, nous aborderons notamment l'article paru le 2 novembre 1865 pour éclaircir une des clés de sa création poétique, souvent passée sous silence.

1.2 « Le Juge jugé » de Verlaine en 1865 : Contre Barbey d'Aurevilly

Verlaine fut l'un des premiers à critiquer Barbey d'Aurevilly à une époque où il était déjà réputé comme un « connétable des lettres », ou bien « superlativement un critique de combat, sanguin, musclé vibrant tel un capitaine[19] » selon l'éditeur de son œuvre. Pourtant, la

---

[16] C'est Michael Pakenham qui a découvert et édité *Nos murailles littéraires* daté du 14 septembre 1867 dans *La France artistique*. Dans cette critique, nous pouvons consulter un autre article concernant Barbey d'Aurevilly intitulé « Barbey d'Aurevilly idiot !!!! ». Paul Verlaine, *Nos murailles littéraires*, Textes retrouvés, présentés et annotés par Michael Pakenham, L'Échoppe, 1997, pp.29-31.

[17] André Guyaux, « Un "fils de Baudelaire" ? », dans *Verlaine 1896-1996* (actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996), textes réunis par Martine Bercot, Klincksieck, 1998, p.196.

[18] Michael Pakenham pense que Verlaine « préparait néanmoins certains articles avec soin, parmi lesquels sont sans doute la série consacrée à l'auteur des *Fleurs du Mal* et certainement ceux ayant trait à Barbey d'Aurevilly publiés également dans *L'Art* en 1865. ». Paul Verlaine, *Nos murailles littéraires*, textes retrouvés, présentés et annotés par Michael Pakenham, L'Échoppe, 2005, p.20.

[19] Barbey d'Aurevilly, *Œuvres critiques*, *les Œuvres et les Hommes*, première série, sous la direction de Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Les Belles Lettres, 2006, p.8.

relation entre ces deux hommes de lettres reste obscure. Ni correspondance de Verlaine, ni monographie sur cette relation n'existent. Aucune biographie sur Verlaine n'évoque non plus cette relation. Malgré cela, le premier Verlaine l'a critiqué deux fois à ses débuts dans « Le Juge jugé » en 1865 et *Nos murailles littéraires* en 1867. Pour notre part, « Le Juge jugé » nous aide à mieux cerner la poétique de Verlaine que *Nos murailles littéraires*, car le style de *Nos murailles littéraires* est plus frivole qu'analytique.

Tandis que l'essai sur Baudelaire est sobrement intitulé « Charles Baudelaire », le poète a intitulé « Le Juge jugé » celui concernant Barbey d'Aurevilly. Il est évident que Verlaine s'est référé à une œuvre critique intitulée *Juges jugés* que Barbey d'Aurevilly préparait à ce moment-là[20].

Le titre de Verlaine « Le Juge jugé » au singulier et avec l'article défini montre la tonalité mordante qu'il adopte contre son aîné, car c'est le « juge » qui est « jugé ». Ce « Juge jugé » n'est donc autre que Barbey d'Aurevilly lui-même et c'est Verlaine qui juge Barbey d'Aurevilly. Ce titre produit ainsi un effet ironique à l'encontre de Barbey d'Aurevilly. Alors que c'était habituellement Barbey d'Aurevilly qui faisait de nombreuses « victimes », c'est le « connétable des lettres » lui-même qui est devenu « victime » de la critique sous la plume de Verlaine.

Tout d'abord, voyons le premier paragraphe.

> Il y a plusieurs hommes dans M. Barbey d'Aurevilly : romancier très-inégal, catholique ultrà, autoritaire à faire pâlir de Maistre, critique détestable souvent et contestable toujours, il présente mainte face à l'observation et mainte facette à la malignité. Nous ne nous occuperons que du critique[21].

---

[20] Verlaine mentionne cette œuvre de Barbey d'Aurevilly dans son essai daté de 2 novembre : « M. B. d'Aurevilly prépare un volume de critique sur les critiques qu'il intitule cavalièrement les *Juges jugés*. » *OPrC*, p.618.

[21] *OPrC*, p.612. Nous consultons aussi la version corrigée de Steve Murphy, Verlaine, *Poëmes saturniens*, édition critique de Steve Murphy, Honoré Champion, 2008, p.611.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

L'ouverture, hostile, commence par une description ironique du personnage de Barbey d'Aurevilly. L'incipit le qualifie de « romancier très-inégal », de « catholique ultrà » et d'homme « autoritaire à faire pâlir de Maistre[22] ». Verlaine n'aborde pas Barbey d'Aurevilly comme romancier, mais comme le « critique détestable souvent et contestable toujours » de la série *Les Œuvres et les Hommes* consacrée aux poètes et aux romanciers contemporains.

1.3 Verlaine et la poésie parnassienne

Après la courte introduction sarcastique du premier paragraphe, Verlaine commence à critiquer Barbey d'Aurevilly à partir du deuxième paragraphe. Le poète ne traite pas seulement de Barbey d'Aurevilly, mais également des poètes contemporains. Regroupons les poètes apparus dans son essai :

Les poètes apparus dans « Le Juge jugé »

Poètes appréciés par Verlaine, mais critiqués par B. d'Aurevilly	**Poète apprécié par Verlaine et B. d'Aurevilly**	**Poètes critiqués par Verlaine, mais appréciés par B. d'Aurevilly**
Théodore de Banville Théophile Gautier Leconte de Lisle	Charles Baudelaire	Victor Hugo Roger de Beauvoir Siméon Pécontal Amédée Pommier

Selon ce tableau, nous pouvons diviser les poètes en trois catégories. À gauche du tableau, ce sont les poètes que Verlaine admirait profondément, mais critiqués par Barbey d'Aurevilly. En revanche, le côté opposé du tableau est constitué de poètes appréciés par Barbey d'Aurevilly mais fustigés par Verlaine. Quant à Hugo, il est assez significatif que

[22] Il est compliqué de gloser cette phrase ironique « autoritaire à faire pâlir de Maistre », car les influences maistriennes sur Barbey d'Aurevilly sont avérées. Il s'agit de la philosophie contre-révolutionnaire de J. de Maistre.

Verlaine ait critiqué son maître dans l'essai, alors qu'il lui montrait toujours son respect à cette époque (nous y reviendrons). Les trois autres poètes cités sont oubliés aujourd'hui[23]. Au milieu, nous classons Baudelaire, que Verlaine et Barbey d'Aurevilly apprécient. Ainsi, la structure de la critique est donc assez symétrique[24].

Tout d'abord, nous ne pouvons sous-estimer l'importance des poètes choisis par Verlaine dans la colonne de gauche, car il s'agit de poètes qui occupent une place majeure dans l'évolution poétique du XIXe siècle, après le romantisme[25]. En d'autres mots, ils sont les poètes principaux, comme « les tétrarques », du mouvement du Parnasse[26]. D'ailleurs, ces quatre poètes ont largement influencé les théories pour la construction du recueil *Parnasse contemporain* qui a été publié sous forme de livraison hebdomadaire à partir du 3 mars 1866[27].

Or, étant donné que « le projet de *Parnasse contemporain* a dû être élaboré entre la fin d'octobre 1865 et le début de janvier 1866[28] » et que « Le Juge jugé » a été publié dans *L'Art* le 2 novembre 1865, la recension de l'essai côtoie la naissance du *Parnasse contemporain*. De

---

[23] Michael Pakenham a noté que « Verlaine poursuit sa critique en reprochant à ce quinquagénaire son manque d'appréciation de Hugo, Gautier, Banville et Leconte de Lisle, son enthousiasme pour *la vie dans l'art*, ses éloges pour les Roger de Beauvoir, Siméon Pécontal et Amédée Pommier. » Cette note correspond bien à notre analyse. *Paul Verlaine, Nos murailles littéraires*, textes retrouvés, présentés et annotés par Michael Pakenham, 1997, L'Échoppe, p.15.

[24] À la fin de l'article, Verlaine analyse Edgard Quinet. Il accepte rarement la critique de Barbey d'Aurevilly, mais ici, il partage le point de vue de Barbey : « Que M. B. d'Aurevilly trouve ridicules et ennuyeuses les œuvres d'Edgard Quinet, cela se comprend de reste … », *OPrC*, p.619.

[25] L'étude de Georges Zayed, *La formation littéraire de Verlaine* (1970), est un des ouvrages qui nous montrent bien la relation entre Verlaine et ses contemporains. Dans son étude, il énumère quatre grands poètes qui « dominent la formation littéraire de Verlaine : Victor Hugo, Charles Baudelaire, Théodore de Banville et Leconte de Lisle (p.216.) »

[26] Dans la lettre dite du « voyant » écrite par Rimbaud et adressée à Paul Demeny, datée du 15 mai 1871, il qualifie ces trois poètes de « seconds romantiques. ».

[27] Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Fayard, 2005, p.177.

[28] *Ibid*. p.169.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

plus, puisque « la revue *L'Art* joua un rôle important dans la construction du Parnasse, et surtout de son image publique[29] », il ne faudrait donc pas séparer le mouvement du Parnasse du « Juge jugé ».

1.4 L'élitisme des poètes

Intéressons-nous ensuite à la relation entre Verlaine et les lecteurs de *L'Art* pour analyser les schémas de l'essai. *L'Art* ne pouvait pas toucher beaucoup de lectorat. Mais il est évident que Verlaine adressait ces articles aux lecteurs, c'est-à-dire au public. Voici un extrait du dix-septième paragraphe :

> Si vous aimez la poésie, ennemi lecteur, j'en ignore et au surplus, c'est votre affaire. Pour moi, je la déteste dans la critique, comme déplacée et dérogeant d'abord, et ensuite comme complice et recéleuse. Que direz-vous d'un botaniste qui vous expliquerait la nervure, la tissure et la membrure d'une plante, avec le style d'un Byron en prose ? Sans doute ce que je dis de M. B. d'Aurevilly : qu'il est dans la plus merveilleuse erreur, ou que c'est un adroit compère cachant sous le chatoiement d'un verbiage coloré une science problématique (ceci n'a trait qu'au botaniste). Je ne prétends pas établir par là, que pour être bon critique, il soit indispensable d'écrire comme messieurs tels ou tels. Il est même bon que de temps en temps les poëtes descendent des hauteurs pour se retremper un peu dans l'examen et la logique. Leconte de Lisle et Ch. Baudelaire l'ont fait, pour ne citer que ces deux-là. Mais aussi, quelle prose que la leur, et combien claire et nette, et simple, et sévère ! C'est que les poëtes savent d'intuition que la critique même faite par eux, doit toujours, crainte d'accident, rester à sa place, qui est en bas[30].

Verlaine commence par quelque mépris face au « lecteur » qui ne comprend pas la poésie, dans la phrase suivante : « Si vous aimez la poésie, ennemi lecteur, j'en ignore et au surplus,

---

[29] Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion*, 2003*, p.86.

[30] *OPrC*, pp.618-619.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

c'est votre affaire[31]. »

Alors que Verlaine dit qu'« [il] ne prétend pas établir » la méthodologie de la critique, il continue son discours avec une prétérition. Il se moque du style de Barbey d'Aurevilly, tout en le comparant par une métaphore au « botaniste » qui « explique » les plantes « avec le style d'un Byron en prose ».

En même temps, Verlaine développe le principe de la critique à sa manière. À partir de la seconde moitié du texte, il déclare que la poésie occupe une place supérieure : « les poëtes descendent des hauteurs », c'est-à-dire que « les poëtes » sont en haut, mais « la critique » « doit toujours […] rester à sa place, qui est en bas ». Cela correspond bien à la hiérarchie de la littérature selon laquelle la poésie est supérieure à la prose. Verlaine donne deux poètes comme exemples pour résumer ses idées, « Leconte de Lisle » et « Ch. Baudelaire », afin que les lecteurs comprennent bien son propos. Le poète n'a pas choisi ces deux poètes aînés au hasard, car ils sont des poètes dont les influences sur le premier Verlaine sont majeures. Nous pouvons donc comprendre que même les grands poètes comme eux abordent « la critique », genre inférieur, pour « se retremper » dans « l'examen » et « la logique ». En bref, ces deux poètes « savent d'intuition que la critique même faite par eux, doit toujours, crainte d'accident, rester à sa place, qui est en bas ». Du reste, le poète utilise une image symbolique du Mont Parnasse où les poètes, notamment les parnassiens, se retrouvent dans cette phrase : « des poëtes descendent des hauteurs[32] ». Ils descendent du Mont Parnasse pour aller « en bas ». Dans ces paragraphes, l'on peut donc résumer les idées principales de Verlaine sur la critique ainsi : (1) La poésie est supérieure à la critique, (2) les poètes sont donc en haut et les critiques sont « en bas », (3) Leconte de Lisle et Charles Baudelaire sont donc « [des] poëtes » supérieurs à Barbey d'Aurevilly qui est un « critique », « un adroit compère cachant sous le

[31] C'est nous qui soulignons.

[32] Voir aussi, « Vers dorés », poème en vers publié dans le premier *Parnasse contemporain*.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

chatoiement d'un verbiage coloré une science problématique ». Dans cet extrait, la critique contre Barbey d'Aurevilly glisse vers les éloges faits à Leconte de Lisle et Baudelaire, en donnant une définition de la critique. Verlaine se montre redresseur de « merveilleuse[s] erreur[s] » fondamentales de la critique de Barbey d'Aurevilly et partisan de Leconte de Lisle et de Charles Baudelaire. La poétique de Verlaine de cette période se base donc sur l'élitisme des poètes.

1.5 Autour du romantisme, un peu avant le Parnasse

L'élitisme des poètes apparaît comme un principe du mouvement du Parnasse, qui refuse le lyrisme subjectif et sentimental du romantisme[33]. Étudions plus précisément le deuxième paragraphe du « Juge jugé ».

> La première chose qui frappe à la lecture du tome *des poëtes*, c'est la sympathie de l'auteur pour les « inspirés », et partant un dédain superbe des travailleurs, fait tout simple, d'ailleurs, et particulier aux critiques d'un certain âge, témoins enthousiastes des prouesses de l'inspiration, et tout ébahis en présence des œuvres de la nouvelle école qui a, comme on sait, ce ridicule de penser que les beaux vers ne se font pas tout seuls et que les rimes pauvres n'entraînent pas fatalement la richesse des images ni même celle des idées[34].

Dans ce paragraphe, Verlaine critique « la sympathie de l'auteur pour les inspirés » et refuse

[33] Toutefois, comme Baudelaire, Banville et Gautier, Verlaine ne s'attaque pas au Romantisme mais à une tendance lyrique fondée sur le mythe de l'inspiration et de la création spontanée, dont les figures de référence sont Lamartine, Musset et à un moindre degré Hugo. L'idée d'une attaque du Parnasse contre le Romantisme ne tient pas debout, même si elle reste dominante dans la critique. Il suffit de comprendre à quel point ni Banville, ni Gautier, ni Baudelaire ne se situent jamais à l'extérieur du Romantisme considéré précisément comme un mouvement polymorphe.

[34] *OPrC*, pp.612-613. Nous avons rétabli le texte en consultant les notes des *Poëmes saturniens*, édition critique de Steve Murphy, p.611.

« l'inspiration ». Il va sans dire que « L'inspiration » est le concept qui attire largement l'attention des écrivains et des poètes du XIXe siècle, notamment chez les poètes romantiques comme Musset et Lamartine en particulier.

Il est aisé de noter l'occurrence du mot « inspiration » dans *Les Œuvres et les Hommes* de Barbey d'Aurevilly. Barbey d'Aurevilly l'utilise aussi au sens positif. Chez les parnassiens, « l'inspiration » est une source importante, mais dans un sens opposé aux poètes romantiques. En résumé, si nous définissons « l'inspiration » des poètes romantiques comme « l'inspiration » spontanée ou la création spontanée, le Parnasse recherche au contraire la création formulée ou raisonnée, comme par Poe et Baudelaire.

Après ce refus d'aspects du romantisme, Verlaine prend pour cible Victor Hugo. Bien que Hugo soit toujours le maître du premier Verlaine, ce dernier se moque de sa poésie dans « Le Juge jugé ». Il est donc assez paradoxal que Verlaine s'attaque à Hugo.

Verlaine critique d'abord sans hésitation *Les Contemplations* : « à mes yeux, *les Contemplations* ne sont pas le chef d'œuvre d'Hugo, tant s'en faut, je les trouve même son livre le plus faible. » Le recueil *Les Contemplations,* considéré comme un symbole du romantisme, n'a rien d'exceptionnel quand les Parnassiens tournent le romantisme en dérision. Si Verlaine apprécie en revanche *la Légende des siècles*, c'est parce que « Victor Hugo a mis toutes ses qualités, et aussi tous ses défauts » dans « cette superbe épopée ». Verlaine refuse donc l'expression des sentiments douloureux de Hugo comme étant une des théories principales du romantisme[35]. De fait, le recueil *Poëmes saturniens*, une section comme « Melancolia », montre que la douleur joue un rôle important chez Verlaine aussi, mais exprimée de manière plus indirecte ou parfois parodique.

[35] Le même manifeste contre « l'inspiration » apparaît dans l'article de Baudelaire en 1865 : « Une autre guitare qu'il serait temps aussi de reléguer parmi les vieilles lunes […], c'est — L'Inspiration, — l'Inspiration — ce tréteau ! — et les Inspirés — ces charlatans. »

1.6 Petit traité de la poésie parnassienne par Verlaine autour de la versification

« Le Juge jugé » ne se limite pas à l'éloge des « tétrarques ». Verlaine y explique en même temps sa vision de la versification autour de « la nouvelle école » en train d'apparaître[36]. « Les beaux vers ne se font pas tout seuls » nous rappelle, à l'encontre surtout de la spontanéité créatrice des plaintes élégiaques, la théorie de *la Philosophie de la composition* d'Edgar Poe, qui a composé « Le Corbeau » avec une stratégie bien étudiée. Verlaine fait ainsi remarquer que « les rimes pauvres n'entraînent pas fatalement la richesse des images ni même celle des idées ».

Dans le neuvième paragraphe, le poète prends tout d'abord pour cible des rimes pauvres de Roger de Beauvoir : « M. Roger de Beauvoir avec ses *Colombes et Couleuvres*, recueil qui, pour quelques vers heureux disséminés çà et là, fourmille d'images incohérentes, d'idées avortées et de rimes pauvres. » Condamnant la « pauvreté » de la rime pauvre, Verlaine considère que si la pauvreté des rimes provient de la paresse, elle doit être critiquée. Il fait allusion à la supériorité de la rime riche ou « richesse » de la rime, en refusant la « rime pauvre ». Cependant, nous pensons que la rime très riche ne peut fonctionner que dans une poésie ironique ou comique comme dans la poétique humoristique de Banville ou celle, très élitiste et savante, de Mallarmé.

L'importance de la rime riche et de la richesse de la rime deviennent un des sujets souvent traités au cours du XIXe siècle. Par exemple, les critiques de Théodore de Banville contre la rime pauvre dans *Le Petit Traité de poésie française*, paru en 1872, sont bien connues.

> Sans consonne d'appui, pas de Rime et, par conséquent, pas de poésie ; le poëte consentirait plutôt à perdre en route un de ses bras ou une de ses jambes qu'à marcher

[36] Le *Parnasse contemporain* a été publié en 1866, un an après la parution du « Juge jugé » de Verlaine.

sans consonne d'appui[37].

Banville met l'importance de la « consonne d'appui[38] » en relief dans cet extrait pour rejeter la « rime pauvre ». De fait, la rime riche est à la mode, notamment, dans les années 1840[39]. L'analyse de Verlaine correspond bien à l'extrait du traité de Banville et à la tendance de l'époque. Verlaine montre l'importance de la rime riche au public sept ans avant la publication du *Petit Traité de Poésie française* de Banville.

Après ce paragraphe sur la rime pauvre, Verlaine déroule sa critique concernant les poètes contemporains. Il a tout d'abord choisi Théodore de Banville, abordant encore la rime, qui est l'un des thèmes principaux des *Odes funambulesques*.

> « La rime, à laquelle tiennent si fort tous les hommes pour qui la poésie consiste dans l'*art d'échiquier*, de mouvoir et de ranger les mots, la rime, etc. » — Sans le chicaner sur le plus ou moins discutable français de « l'art d'échiquier », je ne puis m'empêcher de faire observer à M. Barbey d'Aurevilly que si la poésie ne consiste pas précisément dans cet art d'échiquier-là, cet art d'échiquier-là est la base même de la poésie… et de l'orthographe, absolument comme l'échiquier-là est la base de l'art… des échecs.

Selon l'analyse de Barbey d'Aurevilly, « la rime » occupe toujours une place importante dans la poésie : « La rime, à laquelle tiennent si fort tous les hommes ». Verlaine cite l'analyse des *Œuvres et les Hommes* où Barbey d'Aurevilly tourne des rimes des *Odes funambulesques* (1857) en dérision, en citant la métaphore de « l'art d'échiquier ». Ainsi, il compare la composition des poèmes avec cet « art d'échiquier ». Vu que le recueil *Odes funambulesques* est le symbole de la rime innovatrice qui donne une impression choquante à la lecture, Barbey d'Aurevilly ironise sur la rime bien maîtrisée. Verlaine, pour sa part, soutient dans ce paragraphe la rime banvillienne. Verlaine insiste donc sur le fait que « l'art d'échiquier » se

---

[37] Théodore de Banville, *Le Petit Traité de poésie française*, A. Le Clère, 1872, p.50.

[38] Pour Verlaine, il ne donne pas systématiquement de consonne d'appui dans les *Poëmes saturniens*.

[39] Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, p.282.

compose non seulement de « la rime », mais aussi de « la poésie » elle-même. « La poésie » est inséparable de « la rime ».

Dans la dernière moitié de l'essai, Verlaine évoque trois poètes : Roger de Beauvoir, Siméon Pécontal et Pommier. Ce sont des poètes que Barbey d'Aurevilly estime en général, même s'il critique Roger de Beauvoir dans *Les Œuvres des Hommes*. Verlaine, quant à lui, les critique autour de la rime de ces poètes. Par exemple, Verlaine qualifie Pommier de « versificateur amusant » et non de « grand poète », ou même simplement de « poëte[40] ». Pour Verlaine, les rimes trop riches qui caractérisent souvent l'œuvre de Pommier transforment ses poèmes en calembredaines.

Bien que l'explication sur la rime de Verlaine ne soit pas si précise, « la rime » est un des thèmes dominants chez Verlaine, en insistant sur la nécessité de « la rime » et résumant « L'Art poétique » du Parnasse.

Certes, à première vue, « Le Juge jugé » est la critique audacieuse d'un jeune poète, qui n'est pas encore connu sauf de quelques poètes peu nombreux, contre son aîné déjà réputé. Mais, en nous basant sur notre analyse de plusieurs extraits de l'essai, nous pensons que cet essai n'est ni une simple réplique à Barbey d'Aurevilly, ni une simple moquerie de l'« ennemi lecteur », mais que les textes sont assez complexes au niveau des thèmes. Le poète ose y réfuter la théorie du romantisme, tout en soutenant des poètes critiqués par Barbey d'Aurevilly. Les poètes ne sont donc plus les poètes-guides du peuple suivant « Le Juge jugé ».

Du reste, les recensions du « Juge jugé » servent donc de manifeste au Parnasse en cours d'apparition. Ainsi, Verlaine joue un rôle de porte-parole du Parnasse et de défenseur de

[40] Amédée Pommier a publié un recueil intitulé *Colifichets, jeux de rimes* en 1860. Le recueil contient des aspects ludiques. Verlaine a cité un extrait de poème monosyllabique de Pommier.

la poésie parnassienne avant la naissance du premier *Parnasse contemporain.*

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Appendice :

Le second Verlaine et Barbey d'Aurevilly

autour de « Jules Barbey d'Aurevilly » dans Les Hommes d'aujourd'hui en 1886

Caricature du « Connétable des lettres »

Le second Verlaine a rédigé une autre critique sur Barbey d'Aurevilly dans *Les Hommes d'aujourd'hui* n°282 en 1886[41]. Alors que le poète le fustige sévèrement dans « Le Juge jugé », l'article de 1886 se termine par un éloge à Barbey d'Aurevilly.

> Les poètes l'[=Barbey d'Aurevilly] apprécient hautement, les poètes le lisent avec ferveur, et c'est encore le plus beau fleuron de sa couronne[42].

Dans cette citation, Verlaine fait l'éloge de Barbey d'Aurevilly, et l'éditeur de la Pléiade remarque la modification de l'attitude agressive de Verlaine à l'égard de Barbey d'Aurevilly comme suit.

> Sur Leconte de Lisle, Verlaine, on le sait, ne tardera pas à changer d'avis comme, du reste, après la conversion, sur Barbey d'Aurevilly lui-même, qui deviendra un de ses dieux[43].

L'éditeur y ajoute « après sa conversion […] le poète subit fortement l'influence de Barbey[44]. » De plus, Michael Pakenham insiste aussi sur le changement définitif de l'attitude

---

[41] *OPrC,* p.1345.

[42] *OPrC,* p.784.

[43] *OPrC,* p.1348 :

[44] *OPrC*, p.1385.

de Verlaine envers Barbey d'Aurevilly.

> Et le miracle se produisit à la prison de Mons. Le chapitre consacré au monde littéraire dans *Le Voyage en France par un Français* de Verlaine, écrit en 1880-1881, nous présente un tout autre Barbey d'aurevilly : […]
>
> Pour *Les Hommes d'Aujourd'hui* (1886), Verlaine déclare que la Vieille Maîtresse de « cet homme extraordinaire » est un « chef-d'œuvre et violent ! » plus question d'évoquer, comme en 1867, l'ombre de Pigault-Lebrun[45].

Ces remarques de deux spécialistes se basent sur le fait que la conversion du poète aurait complètement modifié les poétiques de Verlaine. Pourtant il nous semble que les analyses de ces deux verlainiens ne sont pas précises. Nous nous demandons donc si, réellement, comme l'éditeur de la Pléiade le pense, Barbey d'Aurevilly est devenu un des « dieux » de Verlaine.

Tandis que Verlaine traite Barbey d'Aurevilly en critique dans « Le Juge jugé » en 1865, dans ce petit essai des *Hommes d'Aujourd'hui*, il aborde Barbey d'Aurevilly comme romancier, critique et polygraphe. Analysons le paragraphe concernant le Barbey d'Aurevilly critique pour comparer le texte des *Hommes d'Aujourd'hui* au « Juge jugé » (cette facette étant la seule abordée dans « Le Juge jugé »). Verlaine introduit Barbey d'Aurevilly aux lecteurs comme suit :

> Critique ? Détestablement personnel, adorablement méchant, spirituel comme un mauvais diable, au fond bon diable, avec d'immenses erreurs, d'énormes paralogismes, des préjugés sans nombre d'idées et de personnes, aussi des engouements d'hommes et de théories, mais formidable, ô que non pas ! Tous ceux qu'il a tués se portent assez bien, et plusieurs d'entre eux l'adorent écrivain et l'estiment littérateur, et ceux qui l'approchent aiment la personne, raffolent du causeur, répètent ses mots toujours colorés, parfois coloriés. Quand il a parlé, on se le dit dans son entourage qui est de jeunes talents – chose bien rare autour des génies grisonnants – qui l'affectionnent en même temps qu'ils l'admirent. Critique,

[45] Verlaine, *Nos murailles littéraires*, édition critique de Michael Pakenham, pp.16-17.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

interrogeai-je, formidable ? Tout, excepté ça[46].

Quand nous comparons cette citation du texte du « Juge jugé », il est aisé de remarquer des analogies entre les deux textes dans leurs aspects offensifs. Verlaine fait remarquer les erreurs du Connétable : « d'immense erreurs », « d'énormes paralogismes », « formidable, ô que non pas[47] ! ». Et la phrase « ses mots toujours colorés, parfois coloriés » nous rappelle « le chatoiement d'un verbiage coloré » dans « Le Juge jugé ». Le poète emploie aussi l'oxymore pour exprimer l'ironie par exemple, « adorablement méchant », « bon diable ».

Pour comprendre l'ironie du texte, nous ne devons pas sous-estimer la symétrie entre « tous ceux » et « plusieurs d'entre eux » : « Tous ceux » qui sont « tué[s] », autrement dit sévèrement critiqués par Barbey d'Aurevilly, « se portent bien » d'une part, « plusieurs d'entre eux », c'est-à-dire une minorité des gens qui apprécient Barbey d'Aurevilly d'autre part. Une autre structure symétrique apparaît dans la phrase suivante, entre « son entourage qui est de jeunes talents » et « chose bien rare autour des génies grisonnants ». Il va de soi que les « jeunes talents » s'opposent aux « génies grisonnants » qui représenteraient les maîtres comme Hugo[48]. Mais selon Verlaine, autour de Barbey d'Aurevilly, il n'y a que « de jeunes talents » qui l'apprécient. De plus, vu que Barbey d'Aurevilly a 78 ans lors de la rédaction de ce texte par Verlaine, la relation entre Barbey d'Aurevilly et « de jeunes talents » produit une image ironique. Cela nous évoque sans doute la relation entre un grand-père et ses petits-fils

[46] *OPrC*, p.783.

[47] Pour l'expression « que non pas », *Littré* explique que « que non pas se dit dans le langage familier, pour : non ».

[48] Hugo est né en 1802 et Barbey d'Aurevilly en 1808. Ils sont donc dans la même génération.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

ou plus précisément, l'image du grand-père, qui est « causeur », entouré de ses petits-fils[49].

Cette tonalité ironique contre Barbey d'Aurevilly apparaît autrement dans la phrase suivante : « Tous ceux qu'il a tués ». C'est une métaphore qui nous rappelle l'image de la tuerie. Cette image violente correspond au surnom de Barbey d'Aurevilly qui est « Connétable des lettres », mot militaire[50]. André Gill, caricaturiste connu du XIXe siècle, dessine une caricature de Barbey d'Aurevilly habillé en « Connétable » pour la couverture des *Hommes d'aujourd'hui* (voir la dernière page de cette partie). Le texte de Verlaine est publié avec cette couverture. Cette caricature justifie donc que l'image du « Connétable » Barbey d'Aurevilly est assez répandue à cette époque-là. Il porte une cape rouge et des éperons à ses chevilles dans ce dessin. La plume portée à son côté est représentée comme un sabre et il se dresse de toute sa hauteur. Mais il ne faut pas ignorer la couleur du manteau. De la meme manière qu'Hugo emploie cette couleur dans *Notre-Dame de Paris*, la couleur rouge a traditionnellement rapport avec le pouvoir du roi[51]. Le caricaturiste ajoute donc une image royale au « Connétable ». De plus, l'étiquette du pot d'encre, qui répand au sol des œuvres de Barbey d'Aurevilly, est imprimée « ENCRE DU LION ». Cela provient de la locution « l'antre du lion » qui « se dit d'un lieu d'où on ne peut guère espérer sortir une fois qu'on y est entré », selon *Le Petit Robert*. André Gill utilise donc trois images pour représenter

---

[49] Est-il possible que le poète fasse aussi allusion à une image en quelque sorte stéréotypée entre une grand-mère et ses petites-filles dans la famille bourgeoise ? Cette image apparaît par exemple dans un frontispice de Charles Perrault qui explique « Devant une cheminée, une vieille dame fait le récit de contes à trois enfants. » Dans ce cas, nous pourrions penser à Barbey d'Aurevilly, qualifié de « causeur » par Verlaine, comme à cette vieille dame et aux « jeunes talents » comme à ces « trois filles ». Pour consulter l'image, voir le lien suivant :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200095t/f1.item.

[50] *Le Petit Robert* définit le mot « connétable » comme « grand officier de la Couronne, chef suprême de l'armée. » Mais c'est un officier surtout médiéval.

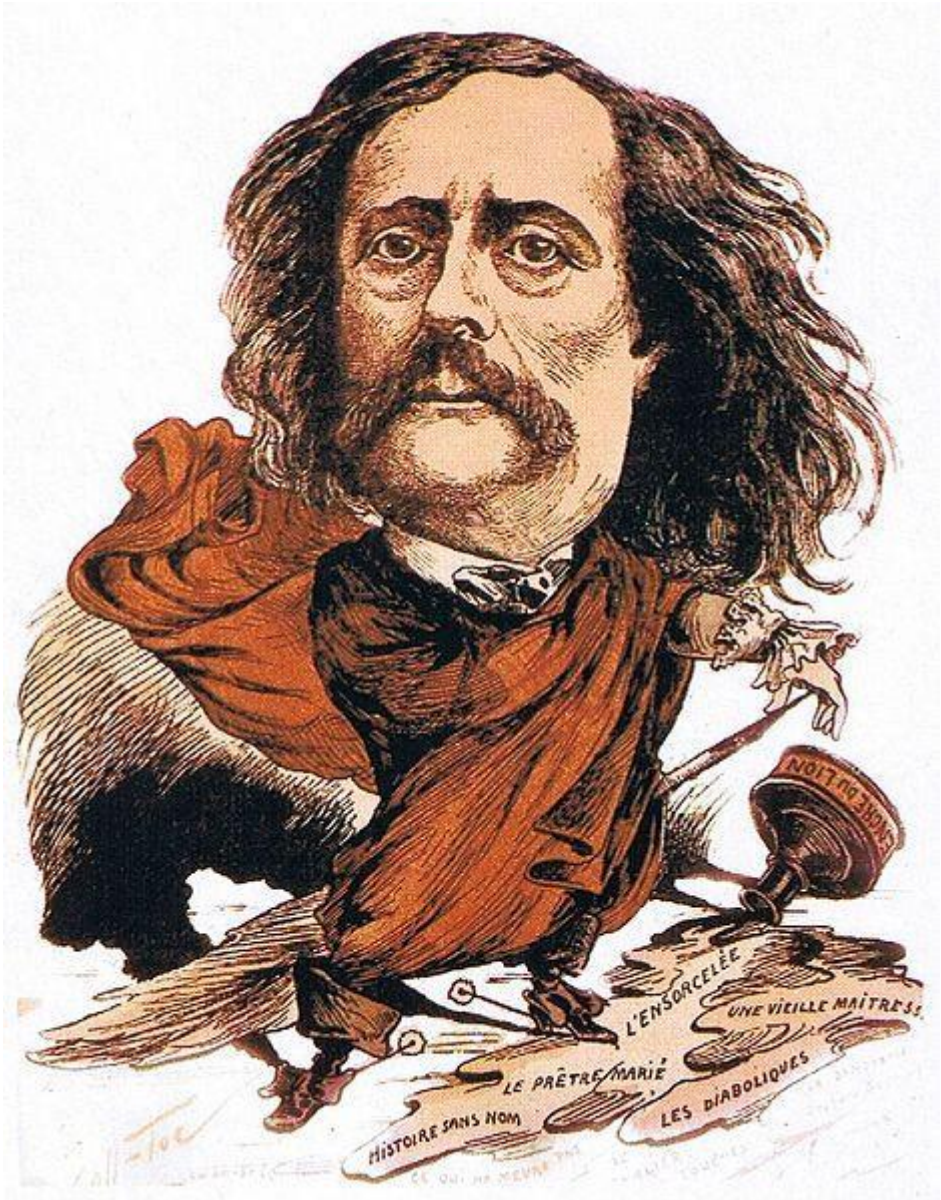
[51] Voir Victor Hugo, *Reliquat de Notre-Dame de Paris*, dans *Œuvres complètes*, *Chantiers*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p.27.

Barbey d'Aurevilly, « connétable », « roi » et « lion », sur la caricature. Cette image dans la caricature correspond à l'image de la tuerie perpétrée par Barbey d'Aurevilly et apparue dans la critique de Verlaine. Ainsi, nous pouvons dire que tandis qu'André Gill dessine une caricature de Barbey d'Aurevilly, Verlaine décrit la caricature de Barbey d'Aurevilly à sa manière dans le texte. Nous pouvons en même temps en déduire que l'attitude de Verlaine contre le Barbey d'Aurevilly critique est toujours cohérente depuis sa première critique de 1865.

Ainsi, pouvons-nous toujours penser que Barbey d'Aurevilly est un des « dieux » de Verlaine après sa conversion ? Selon notre analyse, l'interprétation traditionnelle des verlainiens comme celle de l'éditeur de la Pléiade que nous avons vue ci-dessus, nous semble rester contestable, car, comme nous l'avons analysé dans l'image ironique sous-jacente du texte des *Hommes d'Aujourd'hui*, Verlaine continue de prendre pour cible Barbey d'Aurevilly. Il est évident que, comme les spécialistes le pensent, la conversion au catholicisme de Verlaine lors de son incarcération est décisive pour ses idées politiques, car dès lors, le poète est devenu officiellement légitimiste et catholique. Cela veut-il donc dire que ce changement idéologique du poète doit toujours et nécessairement se rattacher à l'écriture du second Verlaine[52] ? Nous pensons que, quand nous lisons les textes verlainiens écrit après sa conversion, il ne faudrait pas s'empresser de considérer que le poète a complètement abandonné sa première poétique.

[52] Pour la continuité de l'idéologie politique de Verlaine après la conversion, Steve Murphy fait remarquer comme suit : « alors que la plupart [des Parnassiens] se drapait dans un républicanisme tiède, montrant juste assez d'opposition à l'Empire pour se donner bonne conscience, Verlaine était, dès 1866, opposé non seulement à l'Empire, mais à la République bourgeoise, ce qui aide à expliquer la relative continuité de ses prises de position après sa conversion. », Steve Murphy, « Verlaine Parnassien », in *Lectures de Verlaine*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p.15.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021



La caricature de Barbey d'Aurevilly par André Gill parue dans *Les Hommes d'Aujourd'hui*

Chapitre 2 :

La versification « bizarre » du premier Verlaine autour de la critique rédigée par Barbey d'Aurevilly

« S'il n'allait pas être bientôt temps
de supprimer l'alexandrin. »
(Arthur Rimbaud)

1 Verlaine et l'« Art poétique »

Verlaine, surnommé le « musicien des vers », a sans doute beaucoup pâti de cette réputation lorsque l'on a appréhendé le thème de sa versification et de sa prosodie. Certes, on ne peut manquer de constater son goût pour l'assonance et l'allitération, avec leur effet rythmique dans ses poèmes en vers. Aussi, les titres des recueils et des poèmes de ses premières œuvres relèvent-elles de la musique : « Chanson d'automne », « La Chanson des ingénues », « Sérénade », « Nocturne parisien » dans les *Poëmes saturniens*, son troisième recueil intitulé *La Bonne chanson*, son quatrième recueil nommé *Romances sans paroles*. Arnaud Bernadet a ainsi raison de penser que la chanson et la musique influencent et inspirent la création poétique chez Verlaine[53]. Par ailleurs, ses poèmes en vers ont largement attiré l'attention de compositeurs français de l'époque, comme Amédée-Ernest Chausson, Claude Debussy et Gabriel Fauré entre autres, qui en ont même mis certains en musique[54]. Dans la

[53] Verlaine, *Romances sans paroles*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Arnaud Bernadet, Flammarion, 2012, pp.178-186.

[54] Pour la relation entre Verlaine et Debussy, consultez Pierre Maréchaux, « L'écho des sens : Les « mélodies verlainiennes » de Claude Debussy », dans *Verlaine 1896-1996*, textes réunis par Martine

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

littérature française, Verlaine semble ainsi être un poète fondamentalement lié à la musique, mais ne peut-on aller au-delà de cette image cristallisée ?

Ce stéréotype du poète de la musicalité existe déjà au XIXe siècle. Selon l'*Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret*, Paul Adam décrit le poète « comme le plus rythmique des poètes nouveaux[55] ». Cette vision se prolongera tout au long du XXe siècle. Nicolas Wanlin explique à raison que « l'idée d'une picturalité de la poésie verlainienne est presque aussi répandue que celle de sa musicalité[56] ». Sans aucun doute, cette image est née du célèbre poème intitulé « Art poétique » inséré dans *Jadis et Naguère.* Il commence par une affirmation, celle de l'importance de la « musique », dont voici un extrait :

> De la musique avant toute chose,
> Et pour cela préfère l'Impair[57]

Dans la manuscrit de l'« Art poétique », le poète met le premier vers en valeur avec un point d'exclamation à la fin : « De la musique avant toute chose[58] ! », mais il le retire dans la version définitive. À première vue, il nous apparaît donc que, pour Verlaine, la musicalité de la poésie est l'un des éléments les plus importants de la composition des poèmes en vers.

Dès sa création, ce poème réussit à attirer l'attention des critiques. Ainsi, Karl Mohr, pseudonyme de Charles Morice, le présente comme « la doctrine poétique de M. Verlaine » qui « se résume [en] ces deux mots : Musique et Nuance[59] ». Édouard Rod, critique et

---

Bercot, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, Klincksieck, 1998, pp.117-136.

[55] *L'École de Paris*, daté du 3 mars juillet 1891.

[56] Nicolas Wanlin, « Les références artistiques dans *Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes* », dans *Les premiers recueils de Verlaine*, *Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, dirigé par André Guyaux, PUF, 2007, p.25.

[57] *OP*, p.326.

[58] Paul Verlaine, *Cellulairement suivi de Mes Prisons*, Édition de Pierre Brunel, accompagnée du fac-similé du manuscrit original de *Cellulairement*, Gallimard, 2013, p.89.

[59] Paul Verlaine, *Jadis et naguère*, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, Le livre

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

romancier suisse du XIXe siècle, a lui-aussi écrit une analyse en citant l'« Art poétique[60] ». Parmi les critiques du XXe siècle, nous ne pouvons oublier de citer celle de Jean-Pierre Richard : dans *Poésie et profondeur*, il recopie « Et tout le reste… » de l'« Art poétique », comme épigraphe au début de la section consacrée à Verlaine[61]. Ainsi, dans les analyses de Verlaine, l'« Art poétique » occupe depuis le début une place centrale.

Toutefois, nous ne pouvons passer sous silence le commentaire de l'« Art poétique » écrit par Verlaine lui-même :

> Puis, car n'allez pas prendre au pied de la lettre mon « Art poétique » de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout, —— JE N'AURAI PAS FAIT DE THÉORIE[62].

En tenant compte de son explication, l'« Art poétique » de Verlaine « n'est qu'une chanson » contrairement à l'interprétation traditionnelle qui en est faite, puisqu'il « N'AUR[A] PAS FAIT DE THÉORIE ». Dans des études récentes, Jacques Bienvenu propose une interprétation intéressante du texte. Selon lui, Verlaine a écrit ce poème comme « une réponse à Petit traité de Banville » qui insiste sur l'importance de la rime[63]. Arnaud Bernadet, lui-aussi, pense que l'« Art poétique » de Verlaine est une « parodie » de l'« Art poétique » comme genre, par exemple contre l'« Art poétique » de Boileau[64].

Grâce aux études récentes, cette image stéréotypée est en train de changer. Certes, la versification chez Verlaine est un des domaines largement étudiés par les spécialistes,

---

de poche, Classiques, 2009, pp.305-307.

[60] *Ibid*., pp.325-329.

[61] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Édition du Seuil, 1976, p.163.

[62] *OPrC*, p.722.

[63] Jacques Bienvenu, « L'*Art poétique* de Verlaine : une réponse de Banville », in *Verlaine*, édition Steve Murphy, *Europe*, 936, avril, pp.97-108.

[64] Arnaud Bernadet, *op. cit.*, 2012, pp.155-156.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

notamment par Benoît de Cornulier[65] mais on n'a pas observé précisément les critiques de l'époque sur la versification verlainienne alors que, quand les écrivains critiquent le poète, ils ciblent souvent sa méthode. Dans cette partie de notre thèse, nous allons donc aborder la caractéristique et l'originalité de la versification du premier Verlaine à partir de la critique de Barbey d'Aurevilly qui le condamne sévèrement et des réactions au sujet des *Pöemes saturniens*. Nous souhaitons ainsi proposer une nouvelle approche sur la poétique de Verlaine.

2 Barbey d'Aurevilly critique Verlaine : réplique aux recensions de Verlaine ?

Barbey d'Aurevilly a rédigé une critique intitulée « Trente-sept médaillonnets du Parnasse contemporain »[66], parue dans la revue *Le Nain Jaune* le 7 novembre 1866, c'est-à-dire un an après la publication du « Juge jugé » de Verlaine. Barbey y critique sévèrement des poètes et des poèmes attribués au recueil. Verlaine est aussi l'une des « victimes » du « Connétable des lettres » aux côtés d'autres parnassiens. Vu que Barbey avait sans aucun doute lu la critique « Le Juge jugé » de Verlaine lors de la rédaction de « Trente-sept médaillonnets », cette critique ne serait-elle pas simplement une réplique ou quelque moquerie à l'égard de Verlaine ? Étudions avec précision la structure de l'article.

Paul Verlaine

« Un Baudelaire puritain, − combinaison funèbrement drôlatique, − sans le talent de M. Baudelaire, avec des reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset, ici et là. Tel

[65] Benoît de Cornulier, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, édition de Seuil, 1982. Et du même auteur, *Art poëtique, Notions et problèmes de métrique*, Presses universitaires de Lyon, 1995.

[66] Yann Mortelette montre l'influence des « Médaillonnets » dans son ouvrage : « Premier compte rendu d'ensemble du *Parnasse contemporain*, les « Médaillonnets » influencent durablement la critique en raison de leur qualité satirique. », Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse,* Fayard, 2005, p.208.

est M. Verlaine. Pas un zeste de plus ! Il a dit quelque part, en parlant de je ne sais qui : cela, du reste n'importe guère,

…… *Elle a*
L'inflexion des voix chères qui se sont tues !

Quand on écoute M. Verlaine, on désirerait qu'il n'eût jamais d'autre inflexion que celle-là[67].

Beaucoup de spécialistes de Verlaine ne se focalisent que sur la tonalité mordante de cet article. Pour cette raison, nous avons tendance à ignorer l'intention sous-jacente de Barbey.

Barbey juge tout d'abord Verlaine comme « un Baudelaire puritain », ainsi que Brunetière décrit Verlaine comme le « fils de Baudelaire » et Zola le considère comme la « victime de Baudelaire ». Il est évident pour les critiques que l'influence de Baudelaire sur le jeune Verlaine est incontestable. Pourtant, tout de suite, Barbey tourne en dérision Verlaine comme un poète « sans le talent de M. Baudelaire ». Cette tonalité ironique apparaît aussi dans l'oxymoron « funèbrement drôlatique ».

En revanche, selon Barbey, dans la poésie de Verlaine, il y a des « reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset » et il semble utile d'en chercher le sens. Certes, le romantisme est un mouvement révolutionnaire où l'avènement d'*Hernani* d'Hugo, ainsi que les œuvres de Musset en particulier occupent une place majeure. Mais ce mouvement est déjà en déclin quand Verlaine compose ses poèmes dans les années 1860, car en réaction au romantisme, le mouvement du Parnasse émerge, tel son antithèse, à cette période[68]. Barbey considère donc

[67] Paul Verlaine, *Poëmes saturniens*, Édition critique de Steve Murphy, Honoré Champion, 2008, p.571. (abréviation : *PS*)

[68] Selon Brunetière, le mouvement du Parnasse remonte à 1857. Ferdinand Brunetière, « *Le Parnasse contemporain* », *Revue des deux mondes*, 1er novembre 1884 ; publié dans *Histoire et littérature*, Calmann-Lévy, t.II, 1885, p.209.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

ironiquement Verlaine comme un poète démodé[69]. Du reste il affirme aussi que Verlaine manque d'originalité et de nouveauté, alors que, comme nous l'avons déjà étudié dans une autre partie, Verlaine fait l'éloge du Parnasse, en défendant avec vivacité l'art poétique rénovateur des parnassiens dans « Le Juge jugé ».

Barbey conclut sur la poésie verlainienne par une phrase avec un point d'exclamation, « Pas un zeste de plus ! ». Après cette ouverture ironique, Barbey cite un vers du sonnet intitulé « Mon rêve familier » pour illustrer la poétique de Verlaine. À la lumière de ces observations, nous proposons ici trois problématiques :

1 : Pourquoi Barbey d'Aurevilly a-t-il choisi « Mon rêve familier » malgré la présence d'autres poèmes insérés dans le *Parnasse contemporain*, « Vers dorés », « Dans les bois », « Il bacio », « Cauchemar », « Sub urbe », « Marine » ?

2 : Pourquoi Barbey a-t-il cité les deux derniers vers de « Mon rêve familier » pour illustrer la poésie de Verlaine ?

3 : Finalement, la critique rédigée par Barbey n'est-elle qu'une simple réplique au « Juge jugé » de Verlaine ?

Nous négligeons souvent la nouveauté de ce sonnet dans la versification, bien que Barbey s'y attaque sans hésitation. Pour approfondir l'intention de Barbey, nous allons réfléchir sur la versification suivant ces trois points.

[69] Les poètes romantiques, notamment « Musset et Lamartine, ils ont été trop vivement critiqués par les futurs Parnassiens pour figurer dans *Le Parnasse contemporain.* » Quant à Hugo, « il était partisan de l'art pour le progrès ». C'est-à-dire que Hugo n'est pas compatible avec la théorie du Parnasse : « l'art pour l'art ». Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, 2005, p.181.

3 Barbey d'Aurevilly critique la versification verlainienne

Après cette ouverture hostile contre la poésie verlainienne, Barbey d'Aurevilly cite des vers de Verlaine avec une courte introduction : « Il a dit quelque part, en parlant de je ne sais qui : cela, du reste n'importe guère ». Les vers cités proviennent du deuxième tercet de « Mon rêve familier », sonnet destiné d'abord au premier *Parnasse contemporain* en 1866 et dans un second temps aux *Poëmes saturniens* avec quelques modifications de ponctuation.

Dans ce sonnet, il s'agit d'« une femme inconnue » qui apparaît « souvent » dans un « rêve » du locuteur[70].

Mon rêve familier

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? — Je l'ignore.
Son nom ? je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, **elle a**
L'inflexion des voix chères qui se sont tues[71].

[70] Quant à cette « femme inconnue », on fait remarquer le calembour phonétique dans la rime « exila » : le prénom caché d'« Élisa », cousine de Verlaine ou mère du poète. *PS.*, p.445.

[71] Verlaine, *Poëmes saturniens*, édition critique de Steve Murphy, p.94. C'est nous qui mettons en gras.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Les parties mises en gras sont les vers cités par Barbey. Pourquoi a-t-il cité le dernier vers du poème ? Est-ce parce que le dernier vers est le plus important en tant que chute du sonnet ? Toutefois, il nous semble que le contre-rejet aide à déchiffrer l'intention de Barbey. Dès lors, il convient d'analyser la structure pour appréhender les caractéristiques du sonnet.

« Mon rêve familier » est un sonnet dont le schéma se fonde sur des rimes traditionnelles **abba abba ccd ede**, en employant l'alexandrin et la position de césure 6+6. Mais la césure produit une discordance dans quelques vers, comme par exemple au v.7. Nous pouvons couper le vers ainsi :

Pour elle seule, et **les** + **moiteurs** de mon front blême, (v.7)

Le poète place la césure après le proclitique. C'est l'un des procédés utilisés chez Baudelaire, que Verlaine a fait remarquer dans un essai de 1865. Cette technique permet de mettre en relief le mot qui suit la césure grâce à un effet de suspension, ici « moiteurs ». Cette discordance choquante représente la santé fragile du locuteur, dont le « front blême » est couvert de « moiteurs ». En revanche, selon la position de l'accent tonique, nous pourrions aussi faire deux coupes rythmiques après la 4e et la 8e syllabes à la manière d'un « trimètre romantique (4+4+4) ».

Pour elle s**eu** / le, et les + moit**eu**rs / de mon front bl**ê**me, (4+4+4)
(trimètre romantique)

De plus, chaque accent tonique « -eu[œ], -eu[œ], -ê[ɛ] » produit une répétition du rythme. On trouve deux fois la même sonorité avec les deux premières voyelles [œ] et [ɛ] constitue une assonance avec [œ]. Verlaine a donc employé une stratégie bien complexe pour un seul vers. Or, en tenant compte de ce procédé que nous venons d'analyser, nous pouvons supposer que

les vers cités par Barbey contiennent également quelques aspects stratégiques. Abordons de nouveau le contre-rejet en question :

> Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, **elle a**
> L'inflexion des voix + **chères** qui se sont tues[72]. (vv.13-14)

Tout d'abord, le poète emploie un contre-rejet à la fin du v.13 : « elle a ». Le verbe monosyllabique « a » est suspendu et met en exergue le premier mot du vers suivant : « L'inflexion »[73]. Comme Steve Murphy l'a noté, c'est « un contre-rejet très audacieux pour l'époque, assez proche d'exemples banvilliens. » Ce procédé nous rappelle aussi un poème célèbre de Verlaine intitulé « Chanson d'automne » : « Pareil à **la** / Feuille morte ». Certes, comme les spécialistes l'ont déjà noté, ces deux exemples sont remarquables pour l'évolution de la versification du XIXe siècle[74]. Mais pour notre part, nous remarquons un calembour phonétique. Dans le contre-rejet de la « Chanson d'automne », « la » est accentué et mis en relief en raison de la rime et de la coupe audacieuse.

Voyons une autre stratégie phonétique :

> Et, pour sa voix, lointaine, + et calme, et grave, elle **a**
> [e] [u] [a] [wa] [w̃ɛ][**ɛ**] [e] [**a**] [e [**a**] [e] [**a**]

Les voyelles que nous mettons en gras et soulignons sont accentuées. Nous pouvons noter la répétition de [a] [wa] et [e] avec l'énumération des trois adjectifs. À partir de la 7e voyelle, c'est-à-dire après la césure, [e] et [a] apparaissent alternativement. En même temps, l'accent sur les voyelles apparaît aussi alternativement : [e] est non accentué tandis que [a] porte l'accent. Cette alternance des accents faibles et toniques finit par le « a » le plus accentué du

[72] *Ibid.*, p.94.

[73] *Ibid.*, p.445.

[74] *Ibid.*, pp.305-307.

vers en raison de la rime discordante. Du reste, cette inflexion produit un effet de *crescendo* qui ajoute une impression théâtrale et montre le débordement sentimental du locuteur[75].

Focalisons-nous ensuite sur le v.14 en analysant la césure mise au centre du vers 6+6 qui sépare deux mots : « voix » et « chère ». C'est une discordance légère ainsi que dans le v.1 : « Je fais souvent ce rêve + étrange et pénétrant ». Cela permet de mettre en valeur l'adjectif par un effet de suspension. Le poète met donc l'accent sur la beauté des « voix » d'« une femme inconnue ».

Résumons les caractéristiques du vers cité par Barbey : (1) le contre-rejet audacieux qui montre en même temps un calembour caché, « Hé, là ! ». (2) La césure entre le substantif et l'adjectif, également utilisée par des prédécesseurs.

Barbey d'Aurevilly finit par un bref commentaire après la citation : « Quand on écoute M. Verlaine, on désirerait qu'il n'eût jamais d'autre inflexion que celle-là. » L'utilisation du mot « l'inflexion » dans le sonnet et par Barbey relève de deux niveaux sémantiques différents. Dans le contexte du sonnet, « l'inflexion » représente la « voix » d'une « femme » qui ce définit par un « changement subi d'accent ou de ton dans la voix. (Le Petit Robert)[76] ». Quant à l'utilisation du mot « inflexion » par Barbey, il ne s'agit plus de « l'inflexion des voix » de la « femme », mais d'une autre « inflexion », c'est-à-dire « l'inflexion » qui est produite par le contre-rejet inattendu du dernier vers. Nous pouvons alors en déduire l'interprétation suivante : (1) Barbey ne voudrait « jamais » « écoute[r] » « d'autre inflexion » que « celle » du vers. Sans doute parce que « l'inflexion » du dernier vers est désagréable pour Barbey autour du contre-rejet. (2) En effet, ce procédé est insupportable pour le critique,

---

[75] En plus de nos analyses de la sonorité et de la versification, nous ne pouvons oublier une autre analyse de Steve Murphy sur la rime de ce sonnet. Il note « l'importance particulière des rimes d'inclusion ou rimes-gigogne. » « *Dans mon rêve familier*, le mouvement *problème → blême*, *statues → tues, exila → a* pourrait être l'un des procédés d'atténuation, d'evanescence, servant à semer chez le lecteur le trouble onirique. » *PS.*, p.339.

[76] C'est nous qui soulignons.

car le dernier vers contient plusieurs aspects dissonants et trop acrobatiques pour les lecteurs de l'époque. (3) Donc, Barbey souhaite que le poète n'utilise plus « jamais » une telle « inflexion ». C'est donc la versification que le critique prend pour cible plutôt que le contenu du sonnet, en réutilisant le mot « inflexion » du dernier vers dans sa critique. Sa critique montre que le procédé du dernier vers est hors de la versification classique.

4 La versification parnassienne vue par Barbey d'Aurevilly

La sonorité et le rythme ont toujours occupé une place importante dans la composition des poèmes en vers. Dans ce cas, quel type de versification Barbey apprécie-t-il ? Voici un extrait du *Nain Jaune* datant de 1866 :

> La poésie des Parnassiens ne pense ni ne sent. Elle n'est qu'un vil exercice à rime, à coupes de vers, à enjambements. […] Elle ne chante ni Dieu, ni la patrie, ni l'amour qui est le sacrifice, ni aucun des mérites de nos pauvres cœurs[77] !

Dans cet extrait, le critique s'attaque à « la poésie des Parnassiens ». Selon lui, « elle » n'a ni « pensée » ni « sentiment ». Cela résume bien une des théories parnassiennes appelée « impassibilité ». Et il y ajoute qu'« [e]lle ne chante ni Dieu, ni la patrie, ni l'amour qui est le sacrifice », c'est-à-dire que les Parnassiens ne composent pas non plus de poèmes catholiques, patriotes ou romantiques. Ces trois aspects correspondent bien aux trois critères principaux du Parnasse : paganisme, apolitisme, anti-romantisme. L'ironie est qu'il ne cesse de reprocher aux Parnassiens le fait d'imiter Musset (surtout) et Hugo. À cause de l'absence de ces critères, il juge qu'« elle [=la poésie des Parnassiens] n'est qu'un vil exercice à rime, à coupe de vers,

[77] Barbey d'Aurevilly, « Un dernier mot sur le *Parnasse contemporain* », *Le Nain jaune*, 14 novembre 1866, recueilli dans *Articles inédits (1852-1884)*, publié par Andrée Hirchi et Jaques Petit, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, 1972, p.158.

à enjambement ». Il s'agit donc d'une versification avant-gardiste, comme celle de Théodore de Banville par exemple. L'adjectif « vil » montre clairement le mépris de Barbey pour la versification parnassienne. Nous pouvons donc penser qu'il apprécie la versification classique. Étant « adepte d'une versification classique[78] » ou bien d'une versification de type romantique, il est facile d'imaginer que Barbey ne peut accepter la versification verlainienne qui ne respecte pas les règles traditionnelles, car le dernier vers de « Mon rêve familier » contient tous les éléments que Barbey déteste : « vil exercice à la rime, à la coupe de vers, à enjambement ». Cependant, il montre inconsciemment aux lecteurs de l'article, presque à la façon d'un paralogisme, l'originalité et la nouveauté de Verlaine par rapport à la versification classique[79].

Revenons de nouveau au vers cité par Barbey. Comme nous l'avons constaté dans ce sonnet, le poète emploie des procédés variés et ludiques. Nous ne pouvons pas non plus ignorer l'expression « se sont tues », car dans la critique de Barbey, les mots « se sont tues » ne sont pas mis en italique : « *L'inflexion des voix chères qui* se sont tues[80] ».

D'abord, au sujet de la sonorité, il est possible qu'un calembour phonétique apparaisse ainsi : « sont »→« son » (nom masculin), et « tues »→« tue » (verbe *tuer*).

se sont tues. (v.14)
↓
*ce son tue

L'intention de Barbey est stratégique. « Ce son » fait donc allusion au rythme produit par le

[78] C'est une phrase de David Ducoffre dans son article intitulé « Écarts métriques d'un *Bateau ivre* », quand il compare la métrique de Rimbaud à celle de Barbey d'Aurevilly.
URL : http://www.crisco.unicaen.fr/verlaine/ressources/CEM/5_Ducoffre_rimbaud.html

[79] Verlaine critique les paralogismes de Barbey d'Aurevilly dans *Les Hommes d'aujourd'hui*. Il dit que le critique a « d'immenses erreurs, d'énormes paralogismes ». *OPrC*, p.783.

[80] C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

contre-rejet en question. Vu que la sonorité du vers en question est désagréable, « ce son » personnifié « tue ». Mais qui est-ce que « ce son tue » ? Par métaphore, « ce son tue » les lecteurs à cause du rythme dissonant du vers. Barbey ne met pas en italique ces trois mots pour montrer cette ironie aux lecteurs de l'article, en imitant le calembour verlainien comme une réponse à Verlaine.

En réalité, Barbey n'est pas le seul à critiquer la versification verlainienne à cette époque-là. Comme Olivier Bivort a résumé ce que les commentateurs de l'époque en pensaient, « la majorité des auteurs de comptes rendus, décontenancés par la nouveauté de son propos et de sa manière, lui reprochèrent en effet ses extravagances expressives, taxées de défauts et d'incorrections[81]. » Le dernier vers de « Mon rêve familier » est-il donc un des exemples de « ses extravagances » ? Au contraire, nous voudrions qualifier la versification verlainienne de novatrice plutôt que d'« extravagante ».

5 Réactions contemporaines à la poétique « bizarre » de Verlaine

Comme Leconte de Lisle le dit dans une lettre à Verlaine, « Vos Poèmes Saturniens vous attireront, indubitablement, mon cher ami, la haine et les injures des imbéciles […][82] », la publication des *Poëmes saturniens* a attiré l'attention de nombreux critiques. Les poètes et écrivains de l'époque ont beaucoup écrit sur Verlaine et son recueil. Presque tous les critiques font des commentaires sur la versification et la prosodie verlainiennes dans leurs articles, que les réactions soient positives ou négatives.

À la manière de la critique acerbe de Barbey, Sainte-Beuve reprend un rôle de

[81] Olivier Bivort, « Autocritique des *Poèmes saturniens* », consultez le site *fabula*.
https://www.fabula.org/colloques/document842.php

[82] *PS.* p.571.

« Connétable des lettres » au sujet de la versification de Verlaine, notamment sur la position des coupes et de la césure.

> Et maintenant je vous dirai, au risque de paraître inconséquent avec Joseph Delorme, un furieux oseur lui-même en son temps, que je ne puis admettre des coupes, des césures comme il y en a aux pages 18, 27, 100 et 108 (vous les retrouverez bien) : l'oreille la plus exercée à la poésie s'y déroute et ne peut s'y reconnaître. Il y a limite à tout[83].

Selon ce commentaire, le critique s'attaque aux coupes et césures de Verlaine qui dépassent la « limite », avec un ton froid pareil à Barbey, en employant l'expression ironique « mauvaise odeur ».

Malgré les critiques négatives, des poètes soutiennent aussi la versification verlainienne. D'abord, Leconte de Lisle, un des maîtres importants du Parnasse, montre son soutien dans une lettre selon laquelle les *Poëmes saturniens* « sont d'un vrai poète, d'un artiste très habile[84] ». Un autre maître vénérable et symbolique du Parnasse, Théodore de Banville fait l'éloge de Verlaine en écrivant ainsi dans une lettre :

> J'ai été invinciblement empoigné et comme public et comme artiste : aussi suis-je certain que vous êtes un poète et votre originalité est réelle, car heureusement, nous sommes tous assez blasés sur toutes les jongleries possibles pour ne pouvoir être pris que par la poésie vivante…[85]

Banville s'attaque ici à des acrobaties inutiles d'autres poètes et dit que Verlaine ne commet pas cette erreur de stratégie. L'ironie est que c'est lui qui a donné une grande impulsion à ces « jongleries » dans ses *Odes funambulesques*. Un autre poète proche de Verlaine, Catulle

[83] *Ibid*., p.580.

[84] *Ibid*., p.571.

[85] *Ibid*., p.572.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Mendès considère concernant les vers du recueil que « les défauts y abondent », ce qui nous fait penser à un jugement négatif à première vue, « mais ce ne sont pas des défauts vulgaires, et d'ailleurs ils côtoient les plus précieuses qualités[86]. » Résumons d'autres critiques contemporaines sur les caractéristiques et la versification des *Poëmes saturniens* :

Les écrivains qui soutiennent la versification de Verlaine

Catulle Mendès : « Voici un livre très-bizarre, imparfait, peut-être, intéressant à l'extrême[87]. »

G. de Montlöel : « J'en dis autant pour M. Paul Verlaine, l'auteur des *Poëmes saturniens*, recueil très bizarre, excentrique, dans lequel on trouve les qualités les plus contradictoires : […][88] »

Urbain Fagès : « Oh ! l'étrange sabbat, plein de calembredaines, de bizarreries, de saugrenuités ! À voir les contorsions auxquelles se livre cette bande affolée de strophes, le lecteur naïf doit se sentir pris de vertige. N'allez pas croire d'ailleurs que ces vers si mauvais ne soient pas sérieusement travaillés[89]. »

Gustave Vapereau : « Un débutant, M. Paul Verlaine, a-t-il espéré ne ressembler à personne en exagérant tous les procédés connus jusqu'ici ? On le dirait à l'affectation de bizarrerie dont les *Poèmes saturniens* sont marqués[90]. »

Les écrivains qui critiquent la versification de Verlaine

Albert Glatigny : « Comme M. Coppée, il [=Verlaine] aime le vers travaillé, fait, martelé, et nous ne le saurions trop louer d'un aussi honorable souci[91] ; » « Autre part qu'en ce pays peut-être les *Poèmes*

[86] *Ibid*., p.581.

[87] *Ibid*., p.581. C'est nous qui soulignons.

[88] *Ibid*., p.585. C'est nous qui soulignons.

[89] *Ibid*., p.593. C'est nous qui soulignons.

[90] *Ibid*., p.593. C'est nous qui soulignons.

[91] *Ibid.*, p.577.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

saturniens m'auraient plu par leur singularité voulue[92] ; »

Émile Daclin : « son livre est plein de défauts ; on y trouve des incorrections nombreuses, une fatigante affectation d'étrangeté, que sais-je encore[93]. »

Jules Janin : « Quand il voudra se prendre au sérieux, et ne pas tant copier M. Beaudelaire [*sic*], on pourra lire avec un certain plaisir l'étrange effort de M. Paul Verlaine[94]. »

Henri Nicolle : « Les vers que j'ai signalés, tous pleins de petites bêtes qu'ils soient, et les autres plus ou moins saturniens, précieux dans une bizarrerie cherchée, sont —— que M. Paul Verlaine nous permette de le lui dire —— gourme de poète, mais de poète fort ; maintenant qu'il l'a jetée, je l'attends à son second volume[95]. »

Anatole Thibaut[96] : « Verlaine est un styliste ; ce pauvre poète a besoin de mots pour exprimer sa pensée et s'obstine à les choisir ; et, comme il juge que la meilleure forme est la seule bonne, cela lui crée un travail effroyable[97]. » « Son vers très-savant gagnerait à plus de simplicité. » « Il fait des tours de force[98]. » « Le vers de M. Verlaine n'est pas souple, il est désarticulé, sa coupe ordinaire devient la grande expression tant l'auteur a de coupes nouvelles à sa disposition[99]. »

René Delorme : « Sous son masque bizarre et incorrect, on devine un génie étrange, à la façon de Baudelaire[100]. » « Le style de Verlaine est un style de tour de force : […] Sa fibre est une corde raide ; ses

---

[92] *Ibid*., p.579. C'est nous qui soulignons.

[93] *Ibid*., pp.573-574. C'est nous qui soulignons.

[94] *Ibid*., p.595. C'est nous qui soulignons.

[95] *Ibid*., p.589. C'est nous qui soulignons.

[96] Anatole Thibaut est le pseudonyme d'Anatole France.

[97] *Ibid*., p.591.

[98] *Ibid*., p.591.

[99] *Ibid*., p.591.

[100] *Ibid*., p.596. C'est nous qui soulignons.

> grâces, des souplesses acrobatiques. C'est un poète équilibriste. — Il ne chante pas ses vers sur la kitare, sur la harpe ou sur le luth ; pour accompagner sa poésie il faut des découpures de fifres avec le roulement lointain de cet instrument dont se servent les goules des cimetières turcs et qui rend le son de tibias frappés contre une bière[101]. »

Les poétiques et la versification du recueil a fait sensation auprès des parnassiens et des écrivains : d'une part, certains des parnassiens appréciaient sa versification et faisaient les mêmes excentricétés, d'autre part les écrivains conservateurs les critiquaient sévèrement. En même temps, il est intéressant de remarquer l'occurrence des mots « bizarre », « bizarrerie », « étrange », « étrangeté », « singularité » pour qualifier la versification verlainienne, que ce soit dans les critiques positives ou négatives. L'originalité de Verlaine, c'est bel et bien la poétique « bizarre ».

Pourtant, tandis que ce sont souvent les poètes qui font l'éloge de l'écriture de Verlaine, quelles impressions donne le recueil aux lecteurs de l'époque ? Pour cerner ce problème, la caricature nous aidera à appréhender Verlaine vu par les amateurs de poésie. Voici la caricature de Jules Péaron.

[101] *Ibid*., p.596.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Dans cette caricature, Verlaine est représenté comme un saltimbanque sous la lumière de Saturne, éclairant d'un rayon le poète. Le corps de celui-ci et du cheval se transforment en squelette. Autour de l'estrade, des monstres observent le poète avec attention. Au fond de la caricature, un groupe de musiciens, qui sont monstrueux, jouent d'instruments bizarres sur le balcon. En haut, la phrase « GRAND SUCCÈS POËMES SATURNIENS PAR PAUL VERLAINE » est écrite sur le drapeau qui flotte au vent. La caricature donne aux lecteurs une impression sinistre.

Le poète-saltimbanque était une image très typique à l'époque à l'opposé du poète-

guide du romantisme. Par exemple, *Odes funambulesques* a créé l'image du poète funambule en raison de sa versification acrobatique. Cette image de Verlaine sur le cheval dans la caricature fait donc allusion à l'image stéréotypée des parnassiens.

Ensuite, les musiciens monstrueux sur le balcon font référence au poète traditionnel. Dans l'Antiquité, les aèdes chantent des poèmes aux mélodies harmonieuses accompagnées d'une lyre, instrument et attribut symbolique d'Orphée. En revanche, dans la caricature de Verlaine, au lieu de lyre, ce sont des instruments étranges avec lesquels les musiciens jouent. Le caricaturiste a donc subverti des images traditionnelles du poète. Mais il ne décrit pas là les poètes antiques. Les instruments déformés font allusion à la versification de Verlaine et l'harmonie des musiciens aux rythmes discordants de ses poèmes. Cette image subversive correspond bien à la critique de René Delorme que l'on a étudiée ci-dessus : « Il ne chante pas ses vers sur la kitare, sur la harpe ou sur le luth[102] ».

L'auditoire autour de l'estrade qui regarde avec ferveur la scène acrobatique est transformé lui aussi en monstre. Il représente probablement la foule de poètes qui font l'éloge de Verlaine. À travers ces analyses de la caricature, non seulement Jules Péaron, mais également les lecteurs et les critiques hostiles sont amenés à trouver Verlaine « bizarre » ou sinistre.

Nous avons étudié la versification de Verlaine saturnien jusqu'ici. Elle est si étrange et si bizarre aux yeux des lecteurs contemporains qu'ils aiment rire du poète. Mais l'on peut en déduire que sa poétique est très originale et trop innovatrice par rapport aux autres poètes de l'époque. Ainsi retrouve-t-on, chez le premier Verlaine, la volonté de renouveler la versification classique pour créer « une forme nouvelle » qui provoque parfois le dégoût et la rage auprès des amateurs de poésie traditionnelle. Mais sans doute est-ce là le prix à payer pour son écriture avant-gardiste sans précédent.

---

[102] Nous pouvons remarquer le vers similaire dans le v.94 et le v.95 « Prologue » des *Poëmes saturniens* : « Et l'eclat militaire et les splendeurs auliques / Sur la kithare, sur la harpe et sur le luth, »

Chapitre 3 :

L'influence de Baudelaire sur quelques textes du premier Verlaine

— hommage, parodie, et réemplois subversifs —

1 Premières lectures chez le Verlaine adolescent

Lorsque nous essayons d'analyser les recueils du premier Verlaine, il est tout à fait impossible d'ignorer l'influence de Baudelaire qui s'y trouve partout présente. De fait, les commentateurs ont déjà trouvé bon nombre d'emprunts de Verlaine aux *Fleurs du Mal*. Ainsi, il semble que nous ayons toujours tendance à considérer le premier Verlaine comme une « victime de Baudelaire » ou bien comme un « fils de Baudelaire ». Certes, Verlaine était un admirateur et un défenseur de la poétique de Baudelaire comme il l'a expliqué dans un essai sur Baudelaire publié en 1865. Mais cela risque de voiler l'originalité de Verlaine, alors que les poètes de l'époque l'ont trouvé assez audacieux. Dans notre travail, portant sur des poèmes peu étudiés, nous allons réfléchir à l'impact de Baudelaire sur le premier Verlaine et sur l'originalité que celui-ci acquiert progressivement par rapport à son modèle[103].

Nous voudrions tout d'abord nous pencher sur les premières lectures du poète qui permettront de cerner la genèse de sa création poétique. Selon ses souvenirs, il a rencontré *Les Fleurs du Mal* quand il était lycéen. Il mentionne ses œuvres préférées dans ses *Confessions* (1895) :

> Mes premières lectures ou pour parler plus nettement, ma première, toute

[103] Verlaine a rédigé des essais sur *Les Fleurs du Mal*, et étudié l'originalité du recueil avec précision dans trois numéros de la revue *L'Art*, le 16 novembre, le 30 novembre et le 23 décembre 1865. Toutefois, nous nous pencherons sur les poèmes en vers de Verlaine plutôt que sur ses essais dans le présent chapitre.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

> première, lecture fut, — en dehors naturellement des livres classiques dans l'espèce *Gamiani*, *L'Enfer de Joseph Prudhomme*, *L'Examen de Flora*, *Les œuvres secrètes de Piron*, — fut, dis-je, *Les Fleurs du mal*, Ire édition, qu'un pion avait laissé traîner sur sa chaire et que je confisquai sans scrupule. Il va sans dire que je n'avais aucune idée de cette poésie si éloignée de mon âge, nourri, aussi bien, de plus sages « morceaux choisis… ». Même le titre fut pour moi longtemps fermé et j'avais dévoré le bouquin sans y comprendre rien sinon que ça parlait de « perversités » (comme on dit dans les pensionnats de jeunes demoiselles) et de… nudités parfois, double attrait pour la jeune « corruption », — et j'étais fermement persuadé que le livre s'appelait tout bonnement : *Les Fleurs de mai.*
>
> Quoi qu'il en soit, Baudelaire eut à ce moment, sur moi, une influence tout au moins d'imitation enfantine et tout ce que vous voudrez dans cette gamme, mais une influence réelle et qui ne pouvait que grandir et, s'élucider, se logifier avec le temps…[104]

Les commentateurs n'oublient pas de citer cet extrait quand ils étudient l'influence des *Fleurs du Mal* sur Verlaine. Cette citation montre bel et bien l'influence de Baudelaire sur Verlaine comme « le fondement même de l'art verlainien[105] », comme le dit Jacques Borel. Il est évident donc que cette influence soit adoptée à l'unanimité par les spécialistes à propos du jeune Verlaine, c'est-à-dire que « La filiation de Baudelaire à Verlaine paraît sûre, transparente, directe. Le jeune Verlaine est incontestablement baudelairien[106]. » Georges Zayed fait remarquer les emprunts aux *Fleurs du Mal* des *Poëmes saturniens* dans *La Formation de Verlaine*. Après Georges Zayed, Martine Bercot approfondit cette relation dans son édition critique du « Livre de poche ». Certes, leurs études sont convaincantes et les spécialistes les suivent souvent, mais il nous semble que les études verlainiennes sur cette relation risquent de nous conduire à considérer Verlaine comme un imitateur de Baudelaire. C'est Solenn Dupas qui a donné une autre analyse de cette relation.

---

[104] *OPrC*, p.481.

[105] *Ibid*. p.1339.

[106] André Guyaux, « "Un fils de Baudelaire" ? », *Verlaine 1896-1996*, éd. Martine Bercot, Klinksieck, 1998, p.193.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

> Les commentateurs ont eu tendance à présenter Verlaine comme un simple plagiaire de Baudelaire, comme un imitateur enfermé dans une démarche élémentaire et naïve. Pourtant, le jeune poète a cherché à s'approprier la poétique du bizarre baudelairien en concentrant et en exacerbant les innovations de son prédécesseur pour éviter l'écueil de la redite paresseuse[107].

Elle a ainsi accentué l'originalité du jeune poète à l'encontre des réactions contemporaines sur Verlaine du XIXe siècle et des études verlainiennes.

Tandis qu'il est certain que l'œuvre de Baudelaire fut donc une lecture décisive, aucun spécialiste ne fait attention aux autres œuvres mentionnées dans cet extrait. Verlaine lisait aussi « *Gamiani* », « *L'Enfer de Joseph Prudhomme* », « *L'Examen de Flora* » et « *Les œuvres secrètes de Piron* ». Ces ouvrages étaient des ouvrages licencieux faisant outrage à la morale publique et religieuse. Le jeune Verlaine préférait donc les œuvres considérées comme immorales plutôt que les genres « sérieux » et « instructifs ». Ce sont donc des œuvres clandestines qui ont cultivé l'esprit du jeune lycéen. C'est à partir du texte des poèmes et à la lumière du contexte culturel du moment, que l'on peut éclairer l'évolution poétique de Verlaine.

2 Manifeste de la poésie baudelairienne : La structure globale de l'article « Charles Baudelaire »

Verlaine publie des essais sur Baudelaire dans la revue *L'Art* après la parution du premier article sur Barbey d'Aurevilly que nous avons étudié précédemment. Ces essais sur

[107] Solenn Dupas, *Poétique du second Verlaine, Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Classiques Garnier, 2010, p.34.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Baudelaire nous aident à cerner non seulement l'influence baudelairienne sur Verlaine, mais aussi la genèse de la poésie du premier Verlaine. C'est Steve Murphy qui a analysé l'essai, notamment la partie I, pour la première fois[108]. Il y a montré la présence d'une stratégie complexe et d'une attitude est assez hostile envers le public et les lecteurs contemporains. Pour notre thèse, nous nous focalisons sur la structure globale des essais. Aussi, les essais nous montrent-ils une réception et une réaction à la deuxième édition des *Fleurs de mal* publiée en 1861.

L'essai sur Baudelaire se compose de sept parties qui ont paru dans trois numéros de la revue ; I et II ont paru le 16 novembre ; III et IV le 30 novembre ; V, VI et VII le 23 décembre 1865. Verlaine y explique l'originalité de Baudelaire, en analysant et en commentant des poèmes. Voici des poèmes tirés des *Fleurs du Mal* dans l'essai. Nous avons mis les titres dont les vers sont cités en gras. En revanche, les titres entre parenthèses montrent que Verlaine ne mentionne que les titres ou les numéros des poèmes sans en citer aucun vers : quatorze poèmes de la section « Spleen et Idéal », cinq poèmes de « Tableaux parisiens » et cinq poèmes du « Vin ». Au total, il s'agit donc de vingt quatre poèmes sur les cent vingt-six que comptent les *Fleurs du Mal* :

« Spleen et Idéal »

Titre	1ère éd.	2ème éd.
(XXII Parfum exotique**)**	○	○
(XXIII La chevelure**)**		○
(XXIV Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne**)**	○	○
(XXVIII Le serpent qui danse**)**	○	○
XIX Une Charogne	○	○
(XXXII Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive**)**	○	○
(XXXVI Le balcon**)**	○	○
XL Semper eadem		○
XLVI L'aube spirituelle	○	○
(XLIX Le Poison**)**	○	○

[108] Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion, 2003, pp.61-83.

(LIV Irrémédiable**)**	○	○
LXIV Sonnet d'automne		○
LXXVI Spleen « J'ai plus de souvenirs […] »	○	○
(LXXIX Obsession)		○

« Tableaux parisiens »

Titre	1ère éd.	2ème éd.
LXXXVI Paysage		○
XC Les Sept vieillards		○
XCI Les Petites vieilles		○
(XCV Le crépuscule du soir**)**	○	○
(CIII Le crépuscule du matin[109]**)**	○	○

« Le Vin »

Titre	1ère éd.	2ème éd.
CIV L'âme du vin	○	○
(CV Vin des chiffonniers**)**	○	○
(CVI Vin de l'assassin**)**	○	○
CVII Le vin du solitaire	○	○
(CVIII Vin des amants**)**	○	○

Selon ces tableaux, nous pouvons noter une autre tendance intéressante : Verlaine n'a cité aucun poème des sections « Fleurs du Mal », « Révolte » et « La Mort » de la deuxième édition des *Fleurs du Mal*. Il est contradictoire que Verlaine ne parle jamais de la section « La Mort » dans son essai, alors qu'il dit que « la mort » est un des sujets les plus importants des *Fleurs du Mal* avec « l'amour », « le vin » et « Paris ». De plus, tandis que Verlaine consacre plusieurs pages à expliquer « l'amour », « le vin » et « Paris », il parle de « la Mort » très brièvement comme d'une originalité de Baudelaire : « Ainsi de la Mort, troisième lieu commun, hélas ! le plus banal de tous ! ». Selon lui, l'originalité de Baudelaire tient,

[109] Dans l'essai de Verlaine, les titres « Le Crépuscule du soir » et « Le Crépuscule du matin » apparaissent comme les « Crépuscules ».

paradoxalement, dans ces quatre « lieu[x] commun[s] ». Est-ce donc au hasard ou intentionnellement qu'il ne traite pas ces trois sections dans ses articles ?

Analysons avec précision ces trois sections pour réfléchir à cette question. La section « Fleurs du Mal » est sans doute connue par les lecteurs d'un manière négative, car cette section contenait dans sa première édition trois poèmes condamnés (sur les douze poèmes de la section) : « Lesbos », « Femmes damnées » et « Les métamorphose du vampire ». Nous pouvons y noter des images sadiques et masochistes. Ensuite, pour la « Révolte », certes, les trois poèmes qui composent cette section n'ont finalement pas été condamnés par la censure, mais il va de soi que ces poèmes remplis d'images blasphématoires et virulentes sont fort hétérodoxes. Pour la dernière section « La Mort », comme le titre le montre, « la mort » est un des thèmes qui occupent une place importante dans le recueil et il est difficile de définir ce thème chez Baudelaire. Mais pour notre part, nous nous focalisons sur les poèmes insérés dans la section « La Mort » eux-mêmes. La notion de "mort" est renversée par le poète : la mort n'est pas la fin de la vie, au contraire, elle donne des espoirs. Examinons plusieurs exemples.

> N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !
> C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
> Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau[110] ! « La mort des artistes », vv.12-14.

C'est une citation de « La mort des artistes ». Le poète décrit « la Mort » comme « le soleil » qui « fera s'épanouir les fleurs » en employant des images évoquant la botanique : « soleil », « s'épanouir », « les fleurs ». Observons un autre extrait :

> C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
> C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir

[110] Baudelaire, *Œuvres complètes*, *I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, « Bibl. de la Pléiade » p.127.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir[111] ; « La mort des pauvres », vv.1-4.

Ici, le poète conseille en quelque sorte le suicide : « la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ». Étant donné qu'il parle du suicide, les images évoquées dans le poème peuvent choquer les lecteurs contemporains. Dans la section « La mort », Baudelaire apprécie la mort comme une source de création et une émancipation de la vie terrestre. Nous pouvons donc penser que Verlaine remarque une des originalités de Baudelaire dans ces aspects positifs de la mort, en analysant attentivement les *Fleurs du Mal*, alors que « la mort » est un thème utilisé depuis toujours dans la poésie. Par exemple, Verlaine qualifie d'un ton péjoratif le thème de la mort de « plus banal de tous ! ». Nous pouvons conclure que ces trois sections se basant sur des images audacieuses, ce sont des poèmes qui risquent d'être considérés comme faisant outrage à la morale publique et religieuse.

Nous avons étudié les trois sections passées sous silence dans les articles de Verlaine. Abordons enfin la motivation de l'omission de ces trois sections. Il nous faudra tout d'abord rappeler le but principal de ces articles. Nous ne devons pas oublier que dans ces articles Verlaine a l'intention de bousculer les stéréotypes souvent négatifs sur Baudelaire que les lecteurs contemporains ont. Par exemple, Verlaine méprise les lecteurs qui s'empressent de considérer Baudelaire comme « celui qui a chanté la Charogne » et il qualifie ces lecteurs de « zéro[112] ». Aussi, les lecteurs pensent sans doute que Baudelaire est un poète clandestin comme le Marquis de Sade à cause de son procès. En somme, selon Verlaine, les lecteurs ne comprennent pas correctement la poésie de Baudelaire. Verlaine se veut donc redresseur de ces erreurs des lecteurs. Or, en ce qui nous concerne, nous pensons qu'il n'est pas un hasard si Verlaine n'a cité aucun vers inséré dans « Fleurs du Mal », « Révolte » et « La Mort » en

[111] *Ibid*., p.126.
[112] *OPrC*. p.599.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

raison de leurs images audacieuses, mais qu'il l'a fait intentionnellement. Au lieu de citer ces poèmes, Verlaine cherche à faire connaître des poèmes qui montrent aussi la poésie baudelairienne que les lecteurs méconnaissent. Verlaine essaie donc de subvertir les images stéréotypées sur Baudelaire et de révéler d'autres images que les lecteurs ignorent.

3 « Sur Les Fleurs du Mal » : critique ou hommage à Baudelaire ?

Comme nous l'avons vu, les analyses de Dupas sont l'antithèse des interprétations traditionnelles, et ces derniers temps, on a tendance à réinterpréter les poèmes sur Baudelaire composés par Verlaine. Selon les notes habituelles, nous pensions que « La Mort des cochons », sonnet inséré dans l'*Album zutique* en 1872, était une parodie virulente de « La Mort des amants » de Baudelaire et qu'un autre sonnet « À Charles Baudelaire » de 1892 paru dans les *Liturgies intimes* constituait une attaque contre Baudelaire. Pourtant, Steve Murphy a montré que Verlaine rend hommage à Baudelaire et rivalise avec lui pour l'interprétation de « La Mort de cochons[113] » et que le sonnet « À Charles Baudelaire » est « la dédicace servant implicitement à dédier non seulement un sonnet, mais l'ensemble du recueil à Baudelaire, un quart de siècle après sa mort[114]. » Vu que l'on pensait souvent à propos du sonnet « À Charles Baudelaire » que « le converti exprime sa désaffection au poète qu'il imitait à ses débuts[115] » et à propos d'un autre sonnet « La Mort des cochons » que « Verlaine, [...] a su, comme Mallarmé, se dégager de l'emprise de Baudelaire[116] », les interprétations de Murphy nous semblent novatrices. En revanche, il est apparent que le sonnet daté de 1893 et intitulé « Pour

[113] Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion, 2003, p.204.

[114] *Ibid*., p.66.

[115] André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1885-1905,* PUPS, 2007, p.1077.

[116] *Ibid.* p.1076.

le tombeau de Charles Baudelaire » s'attaque à Brunetière qui était contre le projet d'un monument à Charles Baudelaire. Ainsi, il nous semble donc que Verlaine admire son aîné durant toute sa vie littéraire. Mais il nous reste un poème peu commenté à analyser. C'est un quatrain sur Baudelaire inséré dans l'*Album zutique* publié en 1872. Les spécialistes ont tendance à passer la stratégie de ce poème sous silence.

Le premier Verlaine a donc composé deux poèmes renvoyant aux *Fleurs du Mal* : un sonnet intitulé « La Mort des Cochons » qui parodie « La Mort des Amants » de Baudelaire, et un quatrain nommé « Sur *les Fleurs du Mal* ». Ces deux poèmes ont été insérés avec d'autres dans l'*Album zutique*, recueil collectif créé dès octobre 1871 par les membres du « cercle zutique ». Comme ces deux poèmes se réfèrent aux *Fleurs du Mal*, ils peuvent nous montrer la raison pour laquelle Verlaine était attaché à ce recueil.

Pendant la période de l'*Album zutique*, l'attitude ambiguë de Verlaine suscite deux interprétations différentes : Verlaine critique Baudelaire, en même temps qu'il lui rend hommage. André Guyaux, par exemple, fait remarquer que « ses recherches poétiques prennent désormais d'autres directions »[117]. En revanche, Steve Murphy affirme que « La Mort des cochons » « peut être considéré à la fois comme une manière de rendre hommage à Baudelaire et une façon de rivaliser avec lui par une surenchère systématique »[118]. Pour notre part, nous allons d'abord examiner le second poème intitulé « Sur *les Fleurs du Mal* » pour éclairer l'influence baudelairienne.

Sur *les Fleurs du Mal*

Je compare ces vers étranges
Aux étranges vers que ferait
Un marquis de Sade discret
Qui saurait la langue des anges.

[117] *Ibid*., p.1077.

[118] Steve Murphy, *op. cit*., p.204.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Paul Verlaine[119]

Quant à l'interprétation du quatrain, Pierre Brunel partage la même interprétation qu'André Guyaux selon laquelle « la notation est trop fine pour qu'on puisse en tirer l'idée d'un retournement »[120]. Pourtant, nous ne pouvons pas oublier qu'un des objectifs principaux de l'*Album zutique* est l'attaque contre la morale publique et religieuse de l'époque et contre la poésie conformiste à la façon de celle de François Coppée. Étant donné que *Les Fleurs du Mal* sont un recueil scandaleux pour la société du XIXe siècle, il nous semble donc que Verlaine veut ici se moquer du public plutôt que montrer « l'idée d'un retournement » dans ce quatrain.

Le titre du quatrain « Sur *les Fleurs du Mal* » adopte déjà une tonalité critique et un éloge devant *Les Fleurs du Mal*, car ce même titre était souvent employé par les critiques contemporains. Par exemple, Jean Habans avait écrit une critique intitulée « Sur *Les Fleurs du Mal* »[121] et Émile Deschamps avait composé un poème en vers nommé « Sur *Les Fleurs du Mal*. À quelques censeurs[122] ». Il est donc évident que Verlaine vise à porter un jugement sur *Les Fleurs du Mal* ; mais s'agit-il d'un jugement positif ou négatif ?

Le thème principal du quatrain est la comparaison entre la poésie de Baudelaire et les romans du Marquis de Sade. Bien qu'appartenant à deux époques différentes, il va sans dire que ces deux hommes de lettres étaient considérés comme des auteurs clandestins, l'un au siècle des Lumières, l'autre au Second Empire. Il est donc compréhensible que Verlaine « compare » le

---

[119] *Album zutique*, présentation, transcription, typographique et commentaires de Pascal Pia, Reproduction en fac-similé, Éd. du Sandre, 2008, p.161.

[120] Pierre Brunel, *Le premier Verlaine, Des Poèmes saturniens aux Romances sans paroles*, Klincksieck, 2007, p95.

[121] André Guyaux, Baudelaire : *Un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p.163.

[122] *Ibid*., pp.251-253.

recueil de Baudelaire à l'œuvre du Marquis de Sade en raison de l'aspect scandaleux et « sadique » qui leur est commun. Pourtant, étant donné que l'écriture sadienne repose sur un athéisme virulent, nous sommes obligés de remarquer l'oxymore suivant au v.4 : « un Marquis de Sade » « discret », oxymore qui appelle ensuite l'image de la « langue des anges » appliquée à Baudelaire. Pour mieux déchiffrer le texte, il nous faut réfléchir à la réception des œuvres de Sade au XIXe siècle.

Alors que les œuvres de Sade étaient toujours à l'index au XIXe siècle, « génération après génération, la révolte des jeunes écrivains du XIXe et du XXe siècle se nourrit de la fiction sadienne[123] », écrit justement Michel Delon. En réalité, les écrivains du XIXe siècle lisaient le Marquis de Sade dont ils étaient souvent admirateurs. Sainte-Beuve évoque le Marquis de Sade ainsi :

> Reprenant donc ma pensée première, j'oserai affirmer, sans crainte d'être démenti, que Byron et de Sade (je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux plus grands inspirateurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin, — pas trop clandestin[124].

Sainte-Beuve « demande » ironiquement aux lecteurs imprégnés de la morale de l'époque « pardon » d'invoquer le Marquis, mais en même temps il en fait l'éloge comme l'un des « plus grands inspirateurs de nos modernes ». Baudelaire parle quant à lui du Marquis de Sade en ces termes :

> Il faut toujours en revenir à de Sade, c'est-à-dire à l'*Homme Naturel*, pour expliquer le mal[125].

---

[123] Sade, *Œuvres*, *I*, édition établie par Michel Delon, « Sade philosophe » par Jean Deprun, « Bibl. de la Pléiade », 1990, p.x.

[124] *Portraits contemporain*, 2, par C.-A. Sainte-Beuve, Didier, 1855, p.331.

[125] Baudelaire, *Œuvres complètes*, *I*, éd.cit., p.595.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Le quatrain « Sur les *Fleurs du Mal* » se distingue en outre par un aspect curieux de sa syntaxe au v.1 et v.2. Il s'agit de la répétition de mots qui forme un chiasme : « vers étranges » (v.1) et « étranges vers » (v.2). Nous ne pouvons nous empêcher de penser que cet adjectif montre une certaine défiance de Verlaine vis-à-vis des *Fleurs du Mal,* à moins qu'il ne parodie l'incompréhension manifestée par les critiques contemporains. Voici des extraits des critiques contemporaines qui nous aident à comprendre l'utilisation de cet adjectif appliqué aux *Fleurs du Mal* :

> Ces pièces de vers, d'une saveur si exquisement étrange, renfermées dans des flacons si bien ciselés, ne lui coûtaient pas plus qu'à d'autres un lieu commun mal rimé[126].
>
> (Préface pour *Les Fleurs du Mal* par Théophile Gautier)

> L'œuvre entière offre un aspect étrange et puissant, conception neuve, une dans sa riche et sombre diversité, marquée du sceau énergique d'une longue méditation[127].
>
> (« *Les Fleurs du Mal*, par M. Ch. Baudelaire : 2ème édition, Paris, Poulet-Malassis, par Leconte de Lisle)

Dans ces deux extraits, Théophile Gautier et Leconte de Lisle emploient « étrange » de façon positive comme un « éloge paradoxal » : « exquisement étrange » et « étrange et puissant ». Tenant compte de ces utilisations, Verlaine, lui aussi, choisit sans doute cet adjectif pour montrer la nouveauté de Baudelaire comme un poète hors du commun, et non pour se moquer des *Fleurs du Mal*. Il ne faut pas oublier non plus le rapport entre le beau et le bizarre dans la pensée de Baudelaire**.**

De même, au niveau sémantique, le quatrain fait allusion à Baudelaire en se référant au « Prince de la Charogne », formule de Baudelaire dans une lettre à Nadar où il se plaint de

[126] André Guyaux, *op. cit*., 2007, pp.475-476. C'est nous qui soulignons.

[127] *Ibid.*, p.343. C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

cette réputation et image stéréotypée[128]. Certes, nous comprenons d'abord les « vers » évoqués ici (v.1, v.2) comme la forme des vers propre aux poèmes des *Fleurs du Mal* ; mais cela rappelle en même temps aux lecteurs une autre image cachée : le « ver » ou le « vermisseau ». Cette double image renvoie probablement au poème de Baudelaire « Une Charogne »[129].

En outre, dans son quatrain, Verlaine choisit la rime embrassée **abba**, alors qu'il prend ailleurs ses distances par rapport à la versification traditionnelle. Mais ce qui est important, c'est la rime « étrange[s] / ange[s] » que nous trouvons très souvent dans *Les Fleurs du Mal* :

> Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
> Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
> Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
> Passent, comme un soupir étouffé de Weber [130];
> « Les Phares (VI) » (v.37-40)

> Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
> Qui tors paisiblement dans une pose étrange
> Tes appas façonnés aux bouches des Titans[131].
> « L'Idéal (XVIII) » (v.12-14)

> Que ta voix, chat mystérieux,
> Chat séraphique, chat étrange,
> En qui tout est, comme en un ange
> Aussi subtil qu'harmonieux[132]. « Le Chat (LI) » (v.21-24)

> Quoique tes sourcils méchants

---

[128] Verlaine a expliqué Baudelaire dans son essai de *L'Art* à l'aide du cliché souvent associé à Baudelaire, adressé à Verlaine par un « artiste » et par le « lecteur » : « Ah ! oui ! celui qui a chanté la Charogne ! »

[129] L'image du « ver » apparaît sous la forme des « larves » et de la « vermine » dans « Une Charogne ».

[130] Baudelaire, *Œuvres complètes*, *I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, « Bibl. de la Pléiade », 1975, p.14. C'est nous qui soulignons.

[131] *Ibid*., p.22. C'est nous qui soulignons.

[132] *Ibid*., p.51. C'est nous qui soulignons.

Te donnent un air étrange
Qui n'est pas celui d'un ange,
Sorcière aux yeux alléchants[133],
« Chanson d'après-midi (LVIII) » (v.1-4)

Une coupable joie et des fêtes étranges
Pleines de baisers infernaux,
Dont se réjouissait l'essaim des mauvais anges
Nageant dans les plis des rideaux [134];
« Une martyre (CX) » (vv.33-36)

« Avons-nous donc commis une action étrange?
Explique, si tu peux, mon trouble et mon effroi :
Je frissonne de peur quand tu me dis : "Mon ange!"
Et cependant je sens ma bouche aller vers toi[135].
« Femmes damnées, Delphine et Hippolyte » (v.49-52)

Si nous tenons compte de l'importance de « la richesse des rimes » préconisée par Théodore de Banville dans son *Petit Traité de poésie française*[136], l'occurrence de la même rime dans plusieurs poèmes pourrait signaler une banalité dans l'art du vers. Certes, nous ne pouvons pas savoir si Baudelaire employait intentionnellement ou par hasard cette rime avec une telle fréquence, mais cette occurrence montre que Baudelaire était de toute manière très attaché à la rime « étrange / ange ». Vu que Verlaine avait lu et étudié très attentivement *Les Fleurs du Mal*, il a probablement remarqué ce trait caractéristique de la manière baudelairienne[137]. Il a

[133] *Ibid*., p.59. C'est nous qui soulignons.

[134] *Ibid*., p.112. C'est nous qui soulignons.

[135] *Ibid*., p.154. C'est nous qui soulignons

[136] Banville explique que « la Rime […] est une unique harmonie des vers et elle est tout le vers. », Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, [Reprod.], A. Le Clère, 1872, pp.41-42.

[137] De plus, Verlaine emploie cette rime dans la dernière strophe d'« Un soir d'octobre » écrit en 1862 : « Moi, je t'aime, âpre automne, et te préfère à tous, / Les minois d'innocentes, d'anges, / Courtisane cruelle aux prunelles étranges. ». Georges Zayed remarque aussi l'influence de Baudelaire dans ces vers : *La Formation littéraire de Verlaine*, Nizet, 1970, p.245.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

donc emprunté la rime favorite du poète dans son quatrain à la fois comme allusion et comme hommage à Baudelaire.

Il convient de penser que ce quatrain de Verlaine ne cherche pas à critiquer le recueil de Baudelaire ni l'œuvre du Marquis de Sade, mais à ironiser sur « la morale publique et religieuse » qui constitue l'idéologie dominante au XIXe siècle, alors que Baudelaire était, à sa manière, un catholique.

Pour approfondir l'influence baudelairienne sur la création poétique de Verlaine, nous allons ensuite nous focaliser sur la figure de Verlaine face à l'idéologie de l'époque, notamment face à la morale religieuse.

4 *Les Amies* : un recueil clandestin

Dès ses années du lycée, les œuvres clandestines ont nourri l'esprit de révolte du jeune Verlaine. En 1867, elles l'ont poussé à publier un recueil scandaleux. C'est une plaquette intitulée *Les Amies* publiée sous le manteau par Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles. Puisque la plaquette se compose de six sonnets saphiques, le 6 mai de l'année suivante le tribunal de Lille ordonne la destruction des *Amies*. Le poète publie cette plaquette sous le pseudonyme espagnol « Pablo de Herlagnez » qui fait allusion à « Paul Verlaine »[138].

Dans les études verlainiennes, *Les Amies* ont attiré l'attention de quelques commentateurs récents. Par exemple, Olivier Bivort a analysé la construction des six sonnets

[138] « Pablo » est la version espagnole du prénom français « Paul ». Mais le prénom énigmatique « Herlagnez » fait allusion au nom du poète : V**erlai**n**e** → « H**erlag**n**e**z ». Sur le manuscrit de la page de titre, le nom du poète est barré « ~~Paul Verlaine~~ » et le poète a ajouté « Pablo Maria de Herlagnez » au-dessus du nom barré. Il est évident que « Pablo Maria » renvoie au vrai nom du poète, « Paul Marie » Verlaine. Nous pouvons consulter ce manuscrit dans l'édition critique d'Olivier Bivort : Verlaine, *Fêtes galantes, précédé de Les Amies et suivi de La Bonne Chanson*, éd. cit., p.48.

de la plaquette dans son édition critique[139]. Steve Murphy a trouvé une rime importante de « Sur le balcon », un des sonnets insérés dans *Les Amies*, en citant un extrait de Catulle Mendès[140]. De même, nous ne pouvons ignorer l'étude de Myriam Robic qui a démontré les caractéristiques et l'intertextualité de la plaquette en tenant compte de la tradition littéraire de « Sappho » à l'époque[141]. Enfin, Pierre Brunel a également analysé la structure globale du recueil[142].

Ainsi, grâce à ces études, nous pouvons dire que Verlaine a fait paraître *Les Amies* comme un hommage à Baudelaire qui était connu comme l'auteur des poèmes saphiques « Lesbos » et « Les femmes damnées »[143]. Pourtant, cela peut en même temps nous amener à considérer *Les Amies* comme une simple imitation de Baudelaire. Notre lecture se veut donc une exégèse des *Amies*, dans le contexte de leur publication, de manière à dégager leur portée subversive.

4.1 L'homosexualité face à l'ordre moral

Pourquoi Verlaine a-t-il envisagé la publication d'un recueil dont le thème se fonde sur le lesbianisme alors que l'Église catholique le condamnait sévèrement comme un acte

---

[139] *Ibid*., « Introduction », pp.6-11.

[140] Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion, 2003, pp.176-181.

[141] Myriam Robic, « Verlaine et le saphisme », in *Europe*, n°936, avril, pp.200-211. Voir aussi une autre étude de la même auteure, *« Femmes damnées » : saphisme et poésie (1846-1889)*, Classiques Garnier, 2012.

[142] Pierre Brunel, *Le premier Verlaine, Des Poèmes saturniens aux Romances sans paroles*, 2007, Klincksieck, pp.81-87.

[143] Verlaine, *Fêtes galantes, précédé de Les Amies et suivi de La Bonne Chanson*, édition critique d'Olivier Bivort, p.9. Steve Murphy, *op. cit*., p.108. André Guyaux, *op. cit*., p.1076 et du même auteur, « "Un fils de Baudelaire" ? », in *Verlaine, 1896-1996*, 1998, p.193.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

« contre nature » ? Verlaine cherchait-il à « satisfaire les fantasmes d'un public masculin »[144], comme l'ont fait d'autres écrivains ? Il ne faudrait pourtant pas oublier l'athéisme et le violent anticléricalisme du premier Verlaine qui s'attaque à Dieu, en parodiant l'expression coutumière « le bon Dieu » comme « le con Dieu » dans une lettre à un ami[145].

D'abord, analysons le sonnet intitulé « *Per Amica Silentia* ».

> « Aimons, aimons ! » disaient vos voix mêlées,
> Claire, Adeline, adorables victimes
> Du noble vœu de vos âmes sublimes,
>
> Aimez, aimez ! ô chères Esseulées,
> Puisqu'en ces jours de malheur, vous encore,
> Le glorieux Stigmate vous décore[146].

Les commentateurs ont déjà montré plusieurs emprunts aux *Fleurs du Mal* dans ce texte ; il est bien possible que l'expression « Adorable victime » soit un emprunt à « lamentables victime » des « Femmes damnées », et la rime « victimes / sublimes » se rencontre en effet dans « Le vin des chiffonniers »[147]. Pourtant, jusqu'ici nous n'avons pas assez bien saisi l'écart intertextuel qui existe entre ce sonnet et les poèmes de Baudelaire. Quand on lit ce sonnet, on se heurte à une image étonnante au dernier vers, mise en relief par « Stigmate » avec un « S » majuscule, car la césure 4-6 du v.14 attire du reste l'attention du lecteur ainsi :

> Le glorieux + Stigmate vous décore

---

[144] Myriam Robic, *« Femmes damnées » : saphisme et poésie (1846-1889)*, Classiques Garnier, 2012, p.19.

[145] Lettre à Edmond Lepelletier datée du 6 novembre 1872. Voir Paul Verlaine, *Correspondance générale de Verlaine, I, 1857-1885*, Établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, 2005, pp.265-268.

[146] Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y. -G. Le Dantec, édition révisée et complétée par Jacques Borel, « Bibl. de la Pléiade », 1989 [1962], [Abréviation : *OPC*], p.487.

[147] Voir les notes de Bivort, *Fêtes galantes, précédé de Les Amies et suivi de La Bonne Chanson*, éd.cit., p.54.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Cette légère discordance existait déjà au XVIe siècle et elle était utilisée très souvent depuis Hugo pour accentuer la syllabe après la césure par un effet suspensif. Verlaine voulait donc produire quelque effet. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, le « stigmate » désigne « par figure et *au singulier* une trace qui révèle un état considéré comme honteux. » L'homosexualité était considérée comme une affaire « honteuse » au XIXe siècle. De plus, on croyait que les homosexuels portaient des « traces » corporelles spécifiques du point de vue physionomique. Selon Ambroise Tardieu, le corps de l'homosexuel porte concrètement les traces (les symptômes) de sa sexualité « déviante »[148]. Le mot « Stigmate » provient donc de l'image péjorative attribuée aux homosexuels à l'époque.

Malgré le terme « Stigmate » au singulier, Verlaine n'a pu oublier la signification religieuse présente dans l'expression « Le glorieux Stigmate » qui renvoie en même temps aux « stigmates » christiques[149]. Le poète a donc assimilé audacieusement les caractéristiques corporelles des lesbiennes aux stigmates de Jésus. Cela produit inévitablement un effet choquant sur le lecteur contemporain de Verlaine.

Une semblable assimilation du vocabulaire érotique et du vocabulaire mystique ainsi que la poésie dite « baroque » apparaît dans un autre sonnet. Il s'agit de « Printemps », dont voici un extrait :

> « Sève qui monte et fleur qui pousse,
> Ton enfance est une charmille :
> Laisse errer mes doigts dans la mousse
> Où le bouton de rose brille.

---

[148] Ambroise Tardieu, *Les attentats aux mœurs* (reproduction de la 3e édition d'*Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*), texte présenté par Georges Vigarello, coll. « Mémoire du corps », Jérôme Millon, 1995. L'auteur de cet ouvrage observe les caractéristiques corporelles induites par l'homosexualité comme le « stigmate ».

[149] Arnaud Bernadet, *L'Exil et l'utopie*, *Politique de Verlaine*, Publication de l'Université de Saint-Étienne,2007, p.131.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Laisse-moi, parmi l'herbe claire,
Boire les gouttes de rosée
Dont la fleur tendre est arrosée ;

Afin que le plaisir, ma chère,
Illumine ton front candide,
Comme l'aube l'azur timide[150]. »

Il s'agit d'une scène où « la jeune femme rousse » parle, « d'une voix douce », à « la blonde fille ». À première vue, le sonnet se fonde sur le vocabulaire typique de l'idylle, comme l'attestent les mots « fleur », « rose », « mousse », « herbe ». Les jeunes filles se trouvent donc dans un paysage pastoral. Mais si nous consultons le *Dictionnaire érotique moderne* édité par Alfred Delvau, nous entrevoyons des images érotiques cachées sous ce monde idyllique. Chaque mot recouvre en effet, dans un double sens, une image obscène : [151]

Bouton : L'extrémité de chaque téton. L'extrémité du clitoris.
Arroser : Éjaculer dans la nature de la femme.
Arroser le bouton : Décharger son sperme dans le vagin d'une femme, sur le bouton de son clitoris.
Fleur : Pucelage.
Rose : La nature de la femme.

De plus, dans la poésie érotique, la « mousse » est parfois employée pour les « poils » et la « goutte » a une signification séminale[152]. Eu égard à cette signification sexuelle, la scène idyllique se transforme donc en une représentation cachée de l'acte sexuel entre deux jeunes filles. Le sens érotique de chaque mot n'est, bien évidemment, pas difficile à saisir pour les lecteurs de l'époque.

---

[150] *OPC.* p.448.

[151] Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Slatkine, Reprints, 1986 [1864].

[152] Voir par exemple la « mousse » dans « Le Sonnet du Trou du Cul » écrit par Verlaine et Rimbaud. Les « gouttes de rosée » dans « Ma bohème » de Rimbaud, Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Honoré Champion, 2004, p.133.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

De plus, le poète ose à nouveau décrire une scène subversive dans le deuxième tercet. Il va de soi que le verbe « illumine[r] » est un terme religieux. Mais vu que ce n'est pas Dieu mais « le plaisir » qui « illumine » les deux lesbiennes, le poète glorifie ainsi « le plaisir » sexuel[153].

4.2 Schéma de la versification baudelairienne dans Les Amies

La subversion de la morale religieuse chez Verlaine apparaît aussi dans la versification. Dans la longue histoire de la versification française, Baudelaire a joué un rôle crucial dans la versification de Verlaine. Dans les essais sur Baudelaire rédigés par Verlaine pour la revue *L'Art* en 1865, Verlaine écrit :

> Baudelaire est, je crois, le premier en France qui ait osé des vers comme ceux-ci :
> ... Pour entendre un des *ces* concerts riches de cuivre...
> ... Exaspéré comme *un* ivrogne qui voit double...[154]

Les vers en alexandrins cités ici proviennent des *Fleurs du Mal*. C'est Verlaine qui a mis les deux mots « ces » et « un » en italique. En général, on pose la césure après la sixième syllabe pour composer deux hémistiches, car chaque hémistiche doit normalement se terminer sur une voyelle accentuée. Pourtant, Baudelaire met ici la césure juste après un mot inaccentué, c'est-à-dire après le proclitique monosyllabique, de sorte que cela produit un effet très choquant chez le lecteur de l'époque. Verlaine a exploré aussi une nouvelle frontière de la versification et pratiqué la césure baudelairienne dans *Les Amies*, « en déplaçant la césure le plus

[153] Ces caractéristiques ne se limitent pourtant pas à ces deux sonnets. Dans les « Pensionnaires », Verlaine décrit une fille homosexuelle « innocen[te] » alors que l'homosexualité est d'ordinaire fondamentalement coupable.

[154] *Pr*. p.611.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

possible[155] ».

Emphatique comme **un** + trône de mélodrame

« Sur le balcon », (v.13)[156]

Puis elle évoque, en **des** + remords sans accalmies

« Sappho », (v.7)[157]

Dans le premier exemple, le poète a coupé le vers après l'article indéfini et dans le deuxième vers après l'article indéfini au pluriel. Certes, ces phénomènes sont en place déjà en masse dans les *Poëmes saturniens*, que Sainte-Beuve critiquait**.** Mais ces exemples montrent bien que Verlaine était le disciple de Baudelaire au niveau de la prosodie.

Pourtant, dans le vers suivant nous pouvons trouver une stratégie du rythme.

Elle a, / ta chair, / le charme sombre « Été », (v.9)[158]

Comme le vers est en octosyllabes, la césure n'existe pas. Pourtant, ici, grâce aux deux virgules, nous pouvons induire deux coupes rythmiques. Ces coupes sont juste des découpages en fonction de la ponctuation, comme l'on pourrait le faire pour Racine. Ces coupes rythmiques produisent trois accents toniques dans le vers : « elle ***a***, ta ch***ai***re, le charme s***om***bre ».

Pour les lecteurs masculins, nous pouvons probablement donner raison à l'hypothèse de Myriam Robic que nous avons citée ci-dessus : il s'agit de « satisfaire les fantasmes d'un public masculin. » Mais cela peut aussi viser les fantasmes de lectrices lesbiennes et

[155] *Pr.* p.722. Il s'agit d'une métaphore, comme la « dislocation » hugolienne : en fait la césure 6e reste en place et c'est ce qui fait ressentir la forte discordance recherchée par Verlaine. Dans la majorité de ses vers et tous ceux d'avant Rimbaud, les vers de 12 syllabes sont césurés 6-6, ce qui ne les empêche pas d'avoir aussi des coupes variables qui s'y ajoutent.

[156] *OPC*, p.487. C'est nous qui mettons en gras.

[157] *OPC*, p.489. C'est nous qui mettons en gras.

[158] *OPC*, p.488. C'est nous qui scandons le vers.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

métaphoriser le désir homosexuel masculin. Pourtant, dans l'ensemble de nos analyses textuelles et prosodiques, il apparaît que Verlaine n'adopte pas l'optique du voyeur qui observe des filles homosexuelles pour sa simple satisfaction. Il ne s'agit pas de jouir du regard des scènes érotiques qui se jouent entre les filles. Ni simple pornographie, ni imitation de Baudelaire, *Les Amies* sont un recueil provocateur destiné à accabler la morale catholique tout en déjouant les attentes d'un public masculin voyeur. Cet aspect ne disparaît pas, compte tenu en particulier des normes de l'époque.

Au terme de cet partie de notre thèse, nous voudrions résumer la poétique du premier Verlaine. Il va sans dire que les textes que nous avons abordés ne témoignent que d'une des influences de Baudelaire, en termes de thématique et de versification. Les emprunts des mots et des rimes aux *Fleurs du Mal* auront été surtout, pour Verlaine, une manière de montrer son respect à Baudelaire et une manière de dénoncer la société du Second Empire, notamment *Les Amies*, recueil souvent passé sous silence, qui nous aident à éclairer l'évolution poétique et idéologique de Verlaine. Les poèmes du recueil sont assez explicites pour cette époque en ce qui concerne leur contenu. Il apparaît clairement que Verlaine fait le procès de la morale publique et chrétienne à sa manière. Il n'hésite donc pas à susciter le dégoût du lecteur dans l'objectif de s'attaquer au christianisme. Ses idées violentes apparaissent aussi dans la discordance choquante de la versification, en détruisant la césure traditionnelle. Mais Verlaine possède bel et bien un sens de l'humour, de l'ironie, du sarcasme à travers une nouvelle technique prosodique afin de poser quelque problème pour les lecteurs habitués à la versification traditionnelle.

Il est vrai que « Sur *les Fleurs du Mal* » et *Les Amies* ne paraissent pas attester d'intentions théoriques précises de Verlaine**.** Il rend plus matérialiste (moins spiritualiste) le traitement de la question morale par Baudelaire, si bien que son éloge se marque aussi par un écart dans leur vision du monde, car sans critiquer Baudelaire, cela ne l'empêche pas d'en

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

diverger puisqu'il est fortement anticatholique. Cependant, la stratégie de chaque texte étudié ici a servi à lancer un des aspects de la genèse de la création subversive du premier Verlaine.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Chapitre 4 :

Les poèmes en prose du premier Verlaine

« ... j'ose vous dédier le serpent tout entier. »
(Charles Baudelaire, « A Arsène Houssaye »)

Dans la bibliographie récente de Verlaine, les études verlainiennes destinées au poème en prose et à sa forme n'existent guère. Les approches thématiques et formelles, l'interprétation de chaque texte en prose ne retenaient donc pas l'attention des spécialistes. Par exemple, la fameuse thèse portant sur le poème en prose proposée par Suzanne Bernard montre chronologiquement l'évolution poétique du genre depuis Baudelaire[159], mais, tandis qu'elle a étudié Rimbaud et Mallarmé, elle n'a pas traité les poèmes en prose de Verlaine. Cet oubli entraîne le risque de sous-estimer et de cacher l'originalité des poèmes en prose de ce dernier. En revanche, Arnaud Bernadet a remarqué pour la première fois que l'« on oublie trop souvent que Verlaine a été l'un des premiers écrivains à s'engager dans la voie ouverte par le *Spleen de Paris*[160] ». Il apparaît que le travail reste à faire dans ce domaine. Il s'agira ici de viser à dévoiler le mécanisme et les stratégies esthétiques et idéologiques des poèmes en prose composés à la fin des années soixante.

Malgré le manque d'études de ce genre sur Verlaine, la critique sur ce thème nous semble dominée par deux noms. Le premier est celui de Jacques Borel qui reprend l'apport

[159] Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959.

[160] Arnaud Bernadet, *Fêtes galantes, Romances sans Paroles précédé de Poèmes Saturniens de Paul Verlaine*, Gallimard, Folio, 2007, p.199.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

précis du poème en prose du poète[161]. Ses notes sur les variantes sont assez utiles pour comprendre la chronologie de la rédaction de chaque poème, en s'appuyant sur l'article de J.-H. Bornecque écrit en 1952. Le deuxième est Michel Décaudin, qui a fait non seulement une communication sur certains poèmes en prose, mais qui a également analysé ceux du second Verlaine depuis l'étude de J.-H Bornecque[162]. En montrant par quels liens les poèmes en prose de Verlaine tiennent à Baudelaire au niveau thématique, Décaudin a fait remarquer l'analogie entre ces deux poètes[163]. Les travaux verlainiens de ces deux chercheurs attirent notre attention, mais les dates des recueils en prose, générique en particulier, occupent souvent une place majeure. Les poèmes en prose de Verlaine ne retenaient pas réellement l'intérêt des spécialistes, même s'ils font plus l'objet de débats aujourd'hui. Après l'étude générale sur la prose de Verlaine par Décaudin, Adrien Cavallaro a renouvelé les recherches dans ce domaine peu étudié. Il montre avec précision les problématiques et résume chronologiquement les études verlainiennes[164]. Dans cette partie, en se basant sur les deux spécialistes mentionnés ci-dessus, nous nous focaliserons sur les textes souvent passés sous silence dans la recherche. La différence entre notre point de vue et le leur peut être résumée ainsi : tout en admettant les analogies montrées par les études précédentes, nous ne considérons pas les premiers poèmes en prose de Verlaine comme de simples imitations du *Spleen de Paris*, mais plutôt comme la recherche d'une « forme nouvelle » dans le domaine de la syntaxe et de la structure.

---

[161] Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, « Bibl. de la Pléiade », 1972.

[162] J.-H. Bornecque, « Les Dessous des Mémoires d'un veuf », *Revue des sciences humaines*, 66, avril-juin 1952, pp.117-129.

[163] Michel Décaudin, « Verlaine et la tentation de la prose », in *Cahiers de l'Association internationale des études française*, n°43, 1991, pp.271-279.

[164] Adrien Cavallaro, « La mémoire du poème en prose dans *Les Mémoires d'un veuf* », in *Revue Verlaine*, n°12, 2014, pp.93-121.

1 Imitation du Spleen de Paris ?

Nous proposerons neuf poèmes en prose et la nouvelle « Le Poteau » comme corpus des textes en prose du premier Verlaine. En voici la liste, tous publiés en 1867-1870 :

1867

1er août : « Jeux d'enfants » : *Le Hanneton*

8 août : « Corbillard » (devenu « Corbillard au galop » dans la version des *Mémoires d'un veuf*) : *Le Hanneton*

15 août : « Mal'aria » : *Le Hanneton*

26 septembre : « Le Poteau » (devenu « Louise Leclercq » dans la version des *Mémoires d'un veuf* en 1886) : *Le Hanneton*

24 octobre : « Les Imbéciles » (non mis en recueil par Verlaine) : *Le Hanneton*

1868

16 février : « Nevermore » (devenu « À la campagne » dans la version des *Mémoires d'un veuf*) : *La Revue des lettres et des arts*

1870

2-9 janvier : « Poème en prose I. Éloge des fleurs artificielles » ; « Les Estampes » ; « L'Hystérique » : *La Parodie*

9-16 janvier : « Par la croisée » : *La Parodie*

Selon cette chronologie, le poète commence les poèmes en prose après la publication des *Poèmes saturniens* en 1865, ce qui correspond à la période de la rédaction des *Fêtes galantes*, des *Amies* et des *Vaincus*. Mais, après sa rencontre avec Rimbaud, Verlaine arrête le poème en prose et le reprend ensuite dans les années quatre-vingts. Nous ne pouvons pas affirmer que le premier Verlaine ait eu l'intention de publier un recueil en prose et que ce projet a échoué ni qu'il s'agit d'une simple tentative de jeune poète imprégné du *Spleen de Paris*[165].

[165] Huit poèmes en prose sur neuf sont publiés dans *Les Mémoires d'un veuf* en 1886 avec d'autres poèmes écrits à des périodes différentes sauf « Les Imbéciles » qui est le seul poème non mis en recueil.

En effet, un seul témoignage de son meilleur ami Edmond Lepelletier et une seule lettre du poète envoyée à Lepelletier au 1er août 1867, nous permettent de cerner son intérêt pour le poème en prose. Tout d'abord, Lepelletier explicite les caractéristiques des poèmes en prose de Verlaine dans son livre :

> *Les Mémoires d'un veuf* contiennent donc, ainsi qu'il a été dit plus haut, des articles courts publiés dans *le Réveil*. Ce sont généralement des tableaux parisiens, ou champêtres, comme *Auteuil*, *Les chiens*, *nuit noire*, *nuit blanche*, *un bon coin*, *Par la croisée*, *A la campagne*, descriptifs et ironiques ; ou des rêveries et des fantaisies, dans la manière des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire : *Quelques-uns de mes rêves*, *Palinodie*, *Mon hameau*, *la Morte, Ma fille*, *les Fleurs artificielles* ; des sensations et des hallucinations : *Jeux d'enfants*, *Corbillard au galop* (souvenir d'une impression ressentie ensemble, rue Fontaine, de la brasserie de ce nom, et que j'avais résumée en une pièce de vers parue dans *le Nain Jaune*, 1869), et enfin, des souvenirs attendris ou des rancunes personnelles, comme dans *Bons bourgeois*, tableau d'une querelle domestique, *Formes*, où l'avoué Guyot-Sionnest et son étude sont portraiturés, et *A la mémoire de mon ami XXX*[166].

Il est certain que Lepelletier fait remarquer des analogies entre les poèmes de Verlaine et les « *Petits poèmes en prose* » de Baudelaire, comme le pensent aussi les spécialistes.

Mais en réalité, si nous consultons la lettre du poète adressée à son ami, nous pouvons noter une intention plus audacieuse.

> Tu me diras s'il y a du nouveau, si mon poème en prose (!!) a paru dans le *Hanneton*, et s'il y avait par hasard, dans quelque journal, quelque chose d'extraordinaire, n'hésite pas à me l'envoyer. Je ferai le sacrifice du port. *Zuge un peu*[167] !

---

[166] Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine : Sa vie − son œuvre*, Société du Mercure de France, 1907, p.449.

[167] Paul Verlaine, *Correspondance générale de Verlaine*, *I*, *1857-1885*, établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, 2005, p.109. Selon la note de Pakenham, le poème mentionné dans cette citation est « Corbillard » paru dans *Le Hanneton* du 8 août 1867.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Dans cet extrait, Verlaine écrit qu'il attend la parution de « [s]on poème en prose ». Mais nous ne pouvons pas ignorer les deux points d'exclamation entre parenthèses. Le fait qu'il ait écrit deux points d'exclamation peut signifier que le poème en prose est un essai sérieux et occupe une place importante pour lui. Il est donc difficile de considérer ses poèmes en prose comme de simples imitations de *Spleen de Paris*, comme le pensent Lepelletier et Décaudin. Par contre, il est bien possible que Verlaine ait essayé d'approfondir le genre établi par son maître.

C'est donc à partir de chaque texte et à la lumière de la forme, de la syntaxe et de la grammaire, et du contexte culturel du moment, que l'on peut procéder à une interprétation générale des poèmes et ainsi accéder à leur originalité et à leur nouveauté.

Afin d'étudier les procédés structurels de Baudelaire et Verlaine, nous allons ici examiner les dernières phrases de « Les Estampes » et de « L'Étranger » :

> « Les Estampes » de Verlaine
>
> Le soleil couchant rougit la frégate-école ; les ponts devant nous s'allongent insidieux, et là-bas, là-bas, va et vient la Femme, la Maîtresse ou la Mère, impatiente déjà et sur le point d'être inquiète.
>
> « L'Étranger » de Baudelaire
>
> —J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !

La répétition de « là-bas » dans « L'Étranger » apparaît de la même manière dans le poème de Verlaine. Dans le texte de Baudelaire, « là-bas » se trouve entre les points de suspension, mais ils sont remplacés par la virgule dans celui de Verlaine. De plus, le verbe « passent » correspond à « va » et « vient » dans l'autre poème. Dans « L'Étranger », ce sont « les nuages qui passent » mais dans le texte de Verlaine, c'est « la Femme » qui « va et vient ». Malgré la différence de sujet du verbe, en regard des analogies de structure dans ces deux textes, nous pouvons faire remarquer ce qui semble être des emprunts ou bien des réminiscences de

Baudelaire dans le texte de Verlaine. Cependant, nous ne les considérons pas comme de simples emprunts. Verlaine a choisi ces mots pour produire des sonorités répétitives comme dans l'extrait analysé ci-dessous :

> et là-bas, là-bas, va et vient la Femme, (10 syllabes)
> [e][a][a] [a] [a] [a][e] [ɛ̃] [a] [a]

D'après l'enchaînement de chaque voyelle, le poète a délibérément cherché à répéter [e] et [a] avec le redoublement de « là-bas ». Cela montre une assonance très riche par rapport à la phrase de « L'Étranger ». Ainsi, l'influence de *Spleen de Paris* apparaît-elle au niveau de la phrase chez Verlaine, en y ajoutant des sonorités répétitives et riches (nous y reviendrons).

2 Tâtonnements du poème en prose dans la critique de Verlaine

Avant d'analyser avec précision ses poèmes en prose, le style de la critique verlainienne attire aussi fortement notre attention. Steve Murphy a montré deux caractéristiques à propos de l'écriture de Verlaine dans son essai sur Baudelaire : « quelques idiosyncrasies de la prose verlainienne apparaissent avec une ampleur particulière[168] » et « une expérimentation[169] ». Le style très particulier de Verlaine apparaît déjà dans l'article sur Barbey d'Aurevilly, dont voici un extrait :

> Et que pouvait comprendre ce catholique farouche, ce « Mérovingien », comme il s'est baptisé lui-même à ce grand plan synthétique de l'œuvre du grand poëte [=Leconte de Lisle], où chaque religion vient à son tour fournir sa pierre à un monument sans analogue dans aucune littérature, et dont l'ensemble, vaste et

[168] Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion, 2003, pp.72-73.

[169] *Ibid*. p.77.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

> profond, philosophiquement parlant, a, comme art, la sérénité de la Grèce, la force de Rome et la splendeur de l'Inde[170] ?

Dans cet extrait, Verlaine prend la défense de la poésie de Leconte de Lisle. Au premier regard, nous pouvons remarquer que le paragraphe se compose d'un seul bloc avec des propositions incidentes. Verlaine insère souvent une ou plusieurs incises dans une même phrase. La phrase en devient donc plus compliquée. Ce type de longue phrase ne rappelle-t-il pas les fameuses phrases proustiennes dans *À la recherche du temps perdu* ? Certes, on ne peut pas vraiment comparer l'écriture de Verlaine et celle de Proust, mais nous ne pouvons pas non plus négliger cette spécificité de Verlaine. Après la première phrase « Et que pouvait comprendre ce catholique farouche », le poète utilise des incises et les pronoms relatifs « où » et « dont » pour prolonger sans cesse la phrase. De plus, il insère en même temps un outil de comparaison à la première ligne que nous avons citée : « comme », que Baudelaire emploie énormément dans ses poèmes. Nous pouvons ensuite noter l'expression ironique, « catholique farouche » qui représente Barbey d'Aurevilly. Cette image religieuse et brutale correspond à une autre image qui produit un effet sarcastique : « il s'est baptisé lui-même ». En général, c'est l'Église qui baptise un enfant, mais selon cette phrase, c'est « lui-même » qui « s'est baptisé ». Du reste, vu que le verbe pronominal « se baptiser » n'est pas enregistré dans les dictionnaires principaux, Verlaine l'emploie ici pour décrire l'aspect « farouche » de Barbey d'Aurevilly. Une autre rhétorique apparaît dans la phrase suivante : « chaque religion vient à son tour fournir sa pierre à un monument ». Il est évident que le verbe « venir » nous montre une personnification de « chaque religion ». Enfin, à la fin de cette longue phrase, il énumère trois séquences équivalentes, « la sérénité de la Grèce », « la force de Rome », « la splendeur

[170] *OPC*. p.615. Nous avons rétabli le texte, en consultant les notes des *Poëmes saturniens*, édition critique de Steve Murphy, p.613.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

de l'Inde ». La répétition de ces trois éléments se fonde donc sur un rythme ternaire syntaxique.

Nous avons analysé la structure générale et grammaticale du texte, mais il ne faut pas ignorer les champs lexicaux à travers ce paragraphe concernant la religion : « catholique », « s'est baptisé », « chaque religion », « monument[171] ». En fin de texte, nous pouvons faire remarquer trois pays antiques : « Grèce », « Rome », « Inde ». Il va sans dire que ce sont des mondes du paganisme qui correspondent à l'éclectisme, à l'hindouisme et à l'hellénisme[172]. Ils font partie des thèmes principaux de la poésie de Leconte de Lisle, et aussi des *Poëmes saturniens*. Selon ce schéma, la longue phrase commence par des images catholiques et glisse vers des antiquités du paganisme.

Le rythme et la sonorité du texte sont aussi remarquables. La répétition d'un même mot apparaît souvent dans le texte, par exemple : « comme » deux fois, « grand » deux fois. Nous pouvons faire remarquer aussi la répétition de la même sonorité dans la courte phrase que nous avons extraite :

« profond, philosophiquement parlant, a, comme art, la […] ».
[o] [ɔ̃] [i][o][o][i] [ɑ̃] [a] [a] [a] [o] [a] [a]
[p][r][f] [f][l][z] [f] [k][m] [p][r][l] [k][m] [r] [l]

Voici les répétitions phonétiques principales : l'assonance [ɔ̃] et [o], [ɑ̃] et [a], [i] et l'allitération [p][r][f][l]. Selon ce schéma phonétique, cette phrase se constitue de deux voyelles principales [o(ɔ̃)], et [a(ɑ̃)] et de la voyelle [i], qui elle aussi, se répète 2 fois[173]. Pour

[171] Étant donné que le sujet grammatical du verbe « fournir » est « chaque religion », pour l'interprétation du mot « monument », ce n'est autre que le « monument » religieux comme l'église et le temple entre autres.

[172] Le thème du monde hindou influence la création des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle.

[173] Nous ne comptons pas le [ə] de « philosophiquement », car c'est un *e* caduc. De même, le « ə » de « comme art » non plus, car c'est un *e* élidé.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

les consonnes, à part le [z] de « philosophiquement », toutes les consonnes se répètent au moins 2 fois. Cette caractéristique de la répétition apparaît dans une autre phrase : « à son t**our** f**our**nir ».

La particularité de ce paragraphe ne se limite pas seulement au glissement des images de la religion et aux répétitions phonétiques, mais elle tient aussi à la ponctuation. L'utilisation de la virgule retient notamment notre attention. La phrase la plus remarquable de ce paragraphe à cet égard serait « […] philosophiquement parlant, **a**, comme,[…] ». Le verbe monosyllabique « a » entre deux virgules attire fortement notre attention. Le verbe « a » est mis en relief et suspendu grâce à cette utilisation particulière de la virgule. De fait, nous pouvons montrer l'analogie entre l'utilisation de la virgule dans cette phrase et celle faite dans les poèmes en vers.

> Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle **a**
> L'inflexion des voix chères qui se sont tues[174]. (vv.13-14)
> « Mon rêve familier »

Cette caractéristique de la virgule expressive du poème en vers correspond bien à la phrase que nous analysons. Tandis que le verbe « a » du v.13 est fortement accentué par le contre-rejet, le verbe « a » entre deux virgules du texte du « Juge jugé » est, quant à lui, mis en valeur par la virgule.

Or, il nous semble que le texte consiste non seulement en des idiosyncrasies de Verlaine, mais qu'il montre aussi une stratégie d'écriture de Verlaine. D'où vient ce style particulier ? N'est-il pas un peu contradictoire que le poète ait utilisé le style poétique dans la critique, sachant qu'il a sévèrement critiqué « la poésie dans la critique » ? Pourtant, pour notre part, nous pouvons en déduire que la syntaxe et les phrases décalées ne relèvent pas d'une incorrection involontaire, mais que Verlaine s'essaie à une construction assez

[174] Verlaine, *Poëmes saturniens*, édition critique de Steve Murphy, p.94. C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

stratégique. Eu égard à notre analyse, nous pensons que la singularité de la syntaxe et de la ponctuation ne vient pas simplement d'un « tic de langage » du poète. Étant donné que le poète aurait écrit plusieurs poèmes en prose à la fin des années soixante[175], nous pouvons penser que le style d'écriture des poèmes en vers apparaît aussi dans des œuvres en prose. Le texte que nous avons étudié montre bien le présage du poème en prose.

3 Art de Verlaine : Stylistique des poèmes en prose chez Verlaine

3.1 Poétique du tiret

Au XIXe siècle, la ponctuation joue un rôle important dans la création poétique. Elle n'est pas simplement un signe pour écrire des phrases, mais chaque poète cherche à produire quelque effet visuel et textuel via leur utilisation. De fait, Jacques Dürenmatt résume ainsi :

> Le tiret paraît souvent de fait ne servir qu'à renforcer la ponctuation de base : il se place ainsi en début de phrase pour « accentuer » le point ou en compagne de tout autre signe de ponctuation[176].

Or, le tiret est un des signes de ponctuation qui se trouve largement renouvelé par des poètes et des écrivains

Dans le domaine de la poésie aussi, nous ne pouvons passer sous silence l'utilisation abondante du tiret. Par exemple, Rimbaud est attaché au tiret dans les poèmes en vers et en prose. En ce qui concerne les poèmes en vers, Steve Murphy a noté que « le tiret fonctionne

---

[175] Nous pouvons noter ces œuvres en prose contemporaines du premier Verlaine : « Mal'aria », paru le 15 août 1867 dans *Le Hanneton*, « Par la croisée » paru les 9-16 janvier dans *La Parodie*. Et pour le texte politique en prose, « Les Imbéciles », texte de circonstance, daté du 24 octobre 1867 dans *Le Hanneton*. Comme nous l'avons vu, le poète a écrit plusieurs œuvres en prose.

[176] Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu : De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p.48.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

avant tout en attaque de phrases ou membre de phrases, et ajoute que c'est un « procédé de dramatisation dont Rimbaud abuse presque en fin de poème[177]. » Michel Murat a en revanche étudié le procédé du tiret qui note la caractéristique dite du « parallélisme surponctué » dans les poèmes en prose et qui « devient alors la matrice textuelle du vers libre[178]. » Dans ses écrits, Rimbaud a donc non seulement visé à un changement d'interlocuteur, mais aussi à un effet visuel. Ainsi, l'esthétique du poète apparaît-elle aussi dans l'usage du tiret.

Alors, dans la continuité de l'usage du tiret au XIXe siècle, quelles caractéristiques retrouve-t-on dans la poésie de Verlaine ? Jacques Dürrenmatt a déjà classé de façon détaillée les caractéristiques du tiret chez Verlaine selon quatre catégories : « Tirets énonciatifs », « Tirets à fonction clausule », « Tirets appositifs », « Tirets parenthétiques »[179]. Il juge que les tirets de Verlaine « reste[nt] dans les bornes reconnues de son temps » dans le domaine de l'usage du tiret. Pourtant il n'aborde que les tirets des poèmes versifiés. Nous allons donc tenter de voir si son usage dans les textes en prose reste toujours « dans les bornes reconnues » et « sans originalité excessive dans son temps. »

Il est pertinent de comparer l'usage du tiret entre les poèmes en prose et en vers, car Verlaine l'utilise souvent dans les poèmes en prose également. Son procédé d'utilisation du tiret est assez multiple dans les poèmes en vers. Il aime le mettre en début de paragraphe ainsi qu'au début du vers.

D'abord, nous allons comparer des extraits de poèmes dans les tableaux ci-dessous. Les poèmes en prose se trouvent dans la colonne de gauche et les citations de la colonne de droite sont des vers provenant des *Poëmes saturniens*. Il est intéressant de noter l'analogie dans

[177] Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Champion classiques, 2009, p.405.

[178] Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Corti, 2002, p.353.

[179] Jacques Dürrenmatt, « Le tiret et la virgule : notes sur la ponctuation poétique de Verlaine », in Steve Murphy (dir.), *Lectures de Verlaine*, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp.295-307.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

l'usage du tiret entre les poèmes en vers et les poèmes en prose. Les tirets de Verlaine peuvent se résumer en plusieurs types :

Exemple 1 Tirets entre les phrases.

« Mal'aria »	« Mon rêve familier »
Êtes-vous comme moi ? – Je déteste les gens qui ne sont pas frileux.	Est-elle brune, blonde ou rousse ? – Je l'ignore.

Dans cet exemple 1, il est facile de montrer l'analogie entre les deux poèmes. Dans la citation de « Mal'aria », le poète met un tiret après une phrase interrogative, et après le tiret, une autre phrase commence. De la même façon, dans « Mon rêve familier » aussi, Verlaine emploie le même procédé que dans « Mal'aria » : le tiret sépare la phrase interrogative et la phrase qui lui répond.

Exemple 2 Tirets en fin de strophe comme signes de répétition formelle

« À la campagne »	« Jésuitisme »
[…] et quelque peine à lui répondre, – car je rêve. […] quelques nouvelles échangées. – Moi, je rêve. […] et qui joueront à la maman, leur récréation favorite, – jusqu'à l'heure du sommeil.	N'en médite pas moins ma ruine, – l'infâme !

Ici, le tiret coupe une phrase en son milieu et se trouve à la clausule. Dans la deuxième citation de « A la campagne », le tiret marque les reprises de la forme analogique et le champ lexical utilisé est synonyme de rêverie, « – car je <u>rêve</u> », « – Moi, je <u>rêve</u> » et « . – jusqu'à l'heure du <u>sommeil</u> ». Verlaine intègre ces trois strophes au parallélisme.

Exemple 3 Tirets qui coupent une phrase en deux parties

« Les Imbéciles »	« Après trois ans »
(a) Et pour sortir du domaine métaphorique, –	(c) Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue,

quelle plus parfaite bêtise régna jamais que de nos jours ; […]	– Grêle, parmi l'odeur fade du réséda.
« Les Estampes »	
(b) […] la philosophie et la vie illustrée, – nous laissant dans l'âme cette impression de douce mélancolie […] par une opération réciproquement contradictoire au *Nescio quid amarum* du célèbre hexamètre latin.	

Les exemples 3 montrent des tirets inattendus qui coupent une phrase en son milieu pour attirer l'attention sur la phrase ou l'adjectif qui suit. Cependant, comme le poète ajoute les tirets après la virgule, chaque découpage par tiret respecte le groupe syntaxique.

Exemple 4　Tirets qui mettent en valeur un adjectif ou une expression comme une parenthèse

« Corbillard au galop »	« Le Rossignol »
[…] bouche ouverte, poings crispés, – crispés ? – entortillé à la diable […]	Plus rien que la voix célébrant l'Absente, Plus rien que la voix – ô si languissante ! –
« Les Estampes »	« Sérénade »
[…] l'odorat par le parfum âpre de l'encre récente, et cœur, – oui le cœur ! – par la candeur qu'il a fallu à l'artiste [...]	Et ta douceur à me martyriser, – Mon ange ! – ma Gouge !

Dans ce tableau, les tirets de « Corbillard au galop » et « Les Estampes » sont insérés après la virgule, le point d'interrogation ou d'exclamation comme une parenthèse : [, – ?–], [, – !–]. Les tirets dans ces deux poèmes servent donc à mettre une pause et à marquer la répétition des mots : « crispés – crispés ? – », « et cœur, – oui le cœur ! – ».

Exemple 5　Tirets, signes de l'incise

« Les Estampes »	« Dans les bois »
Quel plaisir – par une après-midi un peu grise, soit de septembre, soit encore de la fin de mai, […], en flânant et dans le seul but de tuer le temps, – quel plaisir, quel véritable plaisir […]	D'autre, – des innocents ou bien des lymphatiques, – Ne trouvent dans les bois que charmes langoureux,

	« Sub urbe »
	Seuls, et sans cesse grelottants, – Qu'on les oublie ou qu'on les pleure ! –

Dans cet exemple 5, les tirets, en fonctionnant par deux, matérialisent l'incise. Ce procédé est assez utilisé dans les poèmes en vers.

Ainsi, comme nous l'avons mis au jour en comparant des textes versifiés et en prose, Verlaine emploie les mêmes procédés d'usage du tiret pour composer des poèmes en prose que ceux qu'il emploie dans ses poèmes en vers. Mais en même temps, cette caractéristique du tiret verlainien présente des points communs avec celui de Baudelaire. Nous prendrons pour exemples des extraits des *Petits poëmes en prose* de Baudelaire.

> – A la vue du cimetière. – Estaminet. (« le tir et le cimetière »)

> – Mais, lui dis-je, suivant à mon tour, moi aussi, mon idée fixe, – pourquoi me crois-tu médecin ? (« Mademoiselle Bistouri »)

On peut facilement noter des analogies entre les *Petits poëmes en prose* et les poèmes de Verlaine. Le premier Verlaine ponctue à peu près de la même façon que Baudelaire. Aussi, comme Dürrenmatte se généralie, on y voit donc une façon de retrouver une forme nouvelle des poèmes du XIXe siècle concernant l'emploi du tiret. Mais dans cet autre exemple ci-dessous, tiré de « Les Estampes » l'usage du tiret est très particulier.

> Oh ! le chemin de la croix – pire ! (« Les Estampes »)

Bien que Baudelaire ait mis le tiret dans des positions très variées, il ne l'a jamais employé dans les positions qui découpaient les segments syntaxiques. Dans cet extrait, contrairement

aux exemples précédents, le poète a ajouté un tiret entre le nom et l'adjectif, en ignorant les règles de la syntaxe, pour mettre en valeur le mot après le tiret : « la croix – pire ». Pourtant, cela nous rappelle que les poètes séparent parfois le nom et l'adjectif dans les poèmes en vers : « Je fais souvent ce rêve + étrange et pénétrant. (Mon rêve familier) ». Grâce à cette césure, l'adjectif est mis en vedette en position de septième syllabe. C'est une légère discordance que non seulement les poètes romantiques, mais également Verlaine emploie souvent. Le tiret « la croix – pire » produit un effet de suspension à travers cette expérimentation dans l'usage du tiret. Quant au tiret rimbaldien, Michel Murat pense que son « procédé [s'autonomise] et [change] l'organisation spatiale, en basculant de l'horizontal à la verticale : il devient alors la matrice textuelle du vers libre[180] ». Les tirets de Rimbaud semblent plus audacieux. Pourtant, Verlaine essaie d'appliquer le rythme du vers à la prose avec le tiret : la voix peut marquer l'intonation basse correspondant au point. Chez le premier Verlaine, le rapport entre ponctuation et syntaxe permet d'importantes variations de rythme. Dans ses poèmes en prose, Verlaine crée des modulations rythmiques à travers l'usage du tiret, où l'intonation produit un rythme récurrent qui peut sembler étrange. Cet usage du tiret peut s'expliquer par le fait que les poèmes en prose du premier Verlaine ont été composés à la même période que les *Poëmes saturniens*, *Les Amies* et *La Bonne chanson*.

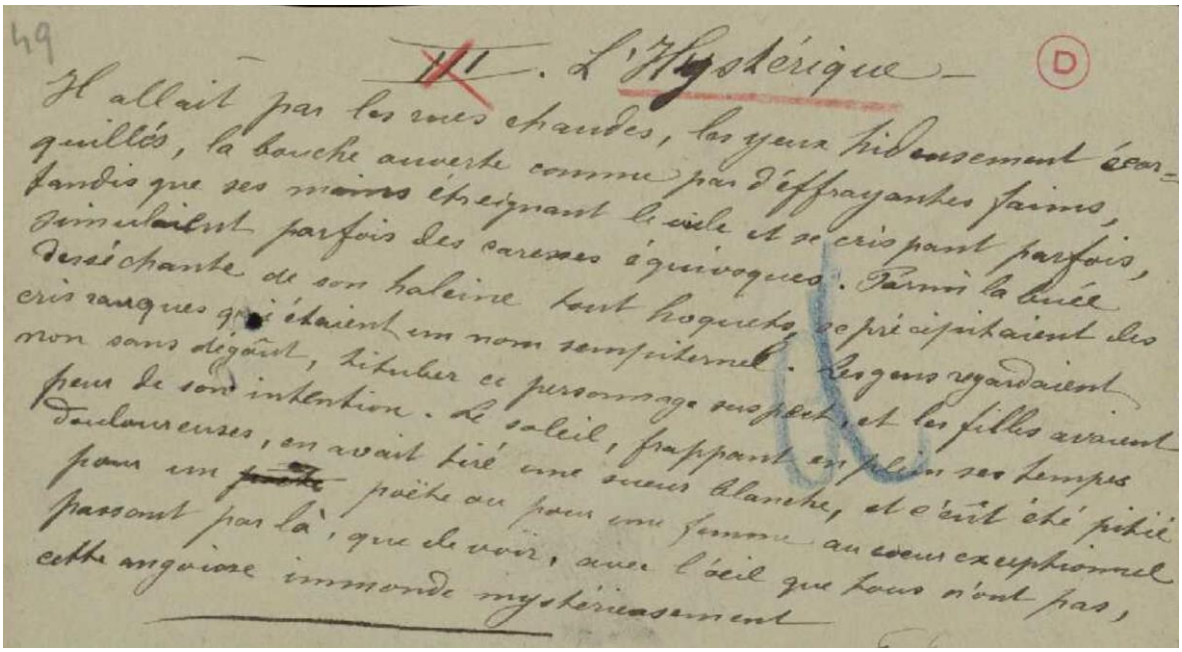
3.2 Traces de la forme des poèmes en vers dans les poèmes en prose

La ponctuation abondante comme les tirets et les virgules, les appositions et les pronoms relatifs produisent des phrases complexes et syntaxiquement compliquées. Mais l'abandon des phrases claires vise à poétiser les textes en prose de Verlaine. Dans la construction de ses poèmes en prose, le poète emploie souvent des éléments caractéristiques des poèmes en vers.

[180] Michel Murat, *op. cit*, p.278.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Le texte « L'Hystérique » nous montre une des expérimentations du poète dans la forme poétique. Lorsque l'on consulte le manuscrit du poème, il est intéressant de noter que le poète ne met pas d'espace au début du poème.


49

~~VI~~. L'Hystérique

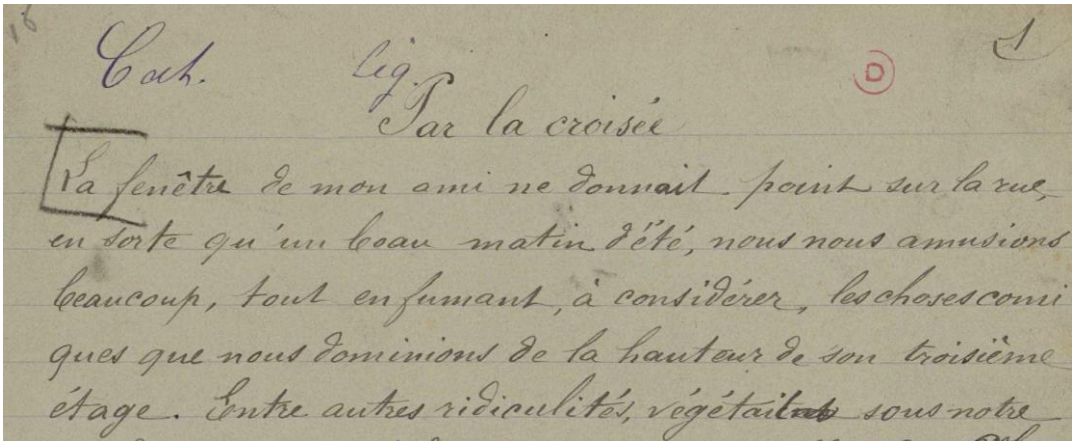
D

Il allait par les rues chaudes, les yeux hideusement écar-
quillés, la bouche ouverte comme par d'effrayantes faims,
tandis que ses mains étreignant le vide et se crispant parfois,
simulaient parfois des caresses équivoques. Parmi la buée
desséchante de son haleine tout hoquets, se précipitaient des
cris rauques qui étaient un nom sempiternel. Les gens regardaient
non sans dégoût, tituber ce personnage suspect, et les filles avaient
peur de son intention. Le soleil, frappant en plein ses tempes
douloureuses, en avait tiré une sueur blanche, et c'eût été pitié
pour un ~~poète~~ poète ou pour une femme au cœur exceptionnel
passant par là, que de voir, avec l'œil que tous n'ont pas,
cette angoisse immonde mystérieusement

(Manuscrit de « L'Hystérique »)

Verlaine a-t-il oublié les règles ou les a-t-il négligées exprès pour composer des proses ? Pour analyser l'intention du poète, il vaut mieux étudier d'autres poèmes en prose.

Sur le manuscrit de « Par la croisée », le poète a également oublié de laisser un espace au début du poème. Il a donc ajouté un crochet qui indique à l'éditeur l'espace à respecter lors de l'impression.


16

Cah. Lig. 1

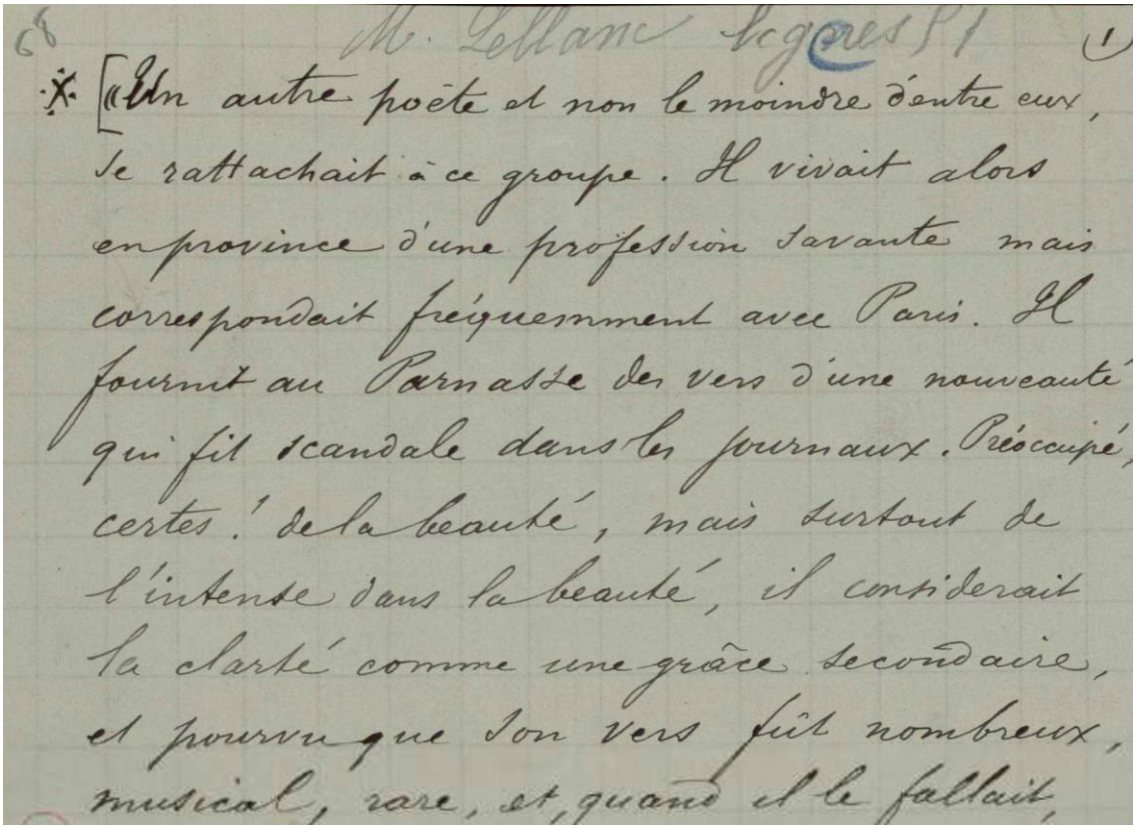
D

Par la croisée

La fenêtre de mon ami ne donnait point sur la rue,
en sorte qu'un beau matin d'été, nous nous amusions
beaucoup, tout en fumant, à considérer, les choses comi
ques que nous dominions de la hauteur de son troisième
étage. Entre autres ridiculités, végétait sous notre

(Manuscrit de « Par la croisée »)

Ce signe apparaît aussi sur le manuscrit de « Du Parnasse contemporain » : le poète inscrit non seulement un crochet, mais également un astérisque pour mettre l'accent sur l'espace manquant.



(Manuscrit de « Du Parnasse contemporain »)

En comparant « L'Hystérique » avec d'autres poèmes en prose, on remarque que quand le poète oublie un espace, il ajoute un crochet au début de la phrase. Si on tient compte de cette tendance du poète, nous pensons qu'il ne s'agit pas d'une erreur de la part du poète, mais qu'il avait l'intention de supprimer l'espace. De plus, comme ce poème ne contient pas de deuxième paragraphe, le poème est constitué d'un seul bloc. Grâce à cette apparence, la forme du poème donne l'impression d'une seule grande strophe de poème en vers, mais sans rime. Cela signifie que le titre fait déjà allusion à cette forme « hystérique ».

4 « Mal'aria » : l'art des poèmes en prose chez Verlaine

Comme les premiers poèmes en prose ont été écrits à la même période que le recueil *Poëmes saturniens*, *Les Amies*, et *La Bonne chanson*, les caractéristiques des poèmes en vers de Verlaine ont influencé sa prose. Parmi les neuf poèmes en prose, « Mal'aria », composé en 1868, montre les caractéristiques formelles principales des poèmes en prose du poète et résume bien la poétique de la prose chez Verlaine grâce à sa forme particulière, dont on ne trouverait pas d'équivalent chez d'autres poètes contemporains. Le poème se fonde souvent sur un rythme de douze syllabes et a recours à des phénomènes de répétitions d'un même mot ou groupe de mots ou à des parallélismes qui font partie des principaux procédés des poèmes en prose de Verlaine.

Mal'aria

§1 Êtes-vous comme moi ? – Je déteste les gens qui ne sont pas frileux. Tout en les admirant à genoux, je me sens antipathique à une foule de peintres et de statuaires justement illustres. Les personnes douées de rires violentes et de voix énormes me sont antipathiques. En un mot la santé me déplaît.

§2 J'entends par la santé, non cet équilibre merveilleux de l'âme et du corps qui fait les héros de Sophocle, les statues antiques et la morale chrétienne, mais l'horrible rougeur des joues, la joie intempestive, l'épouvantable épaisseur du teint, les mains à fossettes, les pieds larges, et ces chairs grasses dont notre époque me semble abonder plus qu'il n'est séant.

§3 Pour les mêmes motifs j'abhorre la poésie prétendue bien portante. Vous voyez cela d'ici : de belles filles, de beaux garçons, de belles âmes, le tout l'un dans l'autre : *mens sana*… et puis, comme décor, *les bois verts*, *les prés verts*, *le ciel bleu*, *le soleil d'or,* et *les blés blonds*… J'abhorre aussi cela. Êtes-vous comme moi ?

§4 Si non, éloignez-vous.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

§5 Si oui, parlez-moi d'une après-midi de septembre, chaude et triste, épandant sa jaune mélancolie sur l'apathie fauve d'un paysage languissant de maturité. Parmi ce cadre laissez-moi évoquer la marche lente, recueillie, impériale, d'une convalescente qui a cessé d'être jeune depuis très peu d'année. Ses forces à peine revenues lui permettent néanmoins une courte promenade dans le parc : elle a une robe blanche, de grands yeux gris comme le ciel et cernés comme l'horizon, mais immensément pensifs et surchargés de passion intense.

§6 Cependant elle va, la frêle charmeresse, emportant mon faible cœur et ma pensée évidemment complice dans les plis de son long peignoir, à travers l'odeur des fruits mûrs et des fleurs mourantes[181].

4.1 Poétique de la phrase

Comme André Guyaux le remarque, une des caractéristiques notables des *Illuminations* de Rimbaud est celle qu'il appelle « poétique de la ligne ». A l'instar de cette expression, nous pouvons qualifier une des principales caractéristiques de Verlaine de « poétique de la phrase ».

Le texte de « Mal'aria » se compose autour de la tension entre parallélisme et ponctuation, la virgule en particulier jouant un rôle important. Comme nous l'avons souligné dans quelques phrases du texte, le poète utilise les phénomènes de reprise comme la répétition du même mot ou groupe de mots : le texte s'ouvre par « Êtes-vous comme moi » et se clôt au §3 par la même expression. Dans le §1, un parallélisme phonétique apparaît malgré un changement de mot : « je me sens antipathique » et « me sont antipathiques ». Dans le §3 aussi, on note la présence d'un parallélisme syntaxique (« Si non, éloignez-vous » et « Si oui, parlez-moi »), et la répétition de « j'abhorre ». Une telle répétition crée en quelque sorte un refrain dans le texte.

Le rôle de la virgule et des pronoms relatifs « qui » « dont » « qu' » indique aussi une syntaxe très particulière, dans le §2 et le §6 entre autres, car ces deux paragraphes se

[181] *OPrC*. pp.81-82.

constituent d'une seule phrase très complexe, telles les phrases proustiennes. Le §2 se base sur une seule phrase très longue avec une énumération descriptive de chaque partie du corps malsain : « l'horrible rougeur des joues », « l'épouvantable épaisseur du teint », « les mains à fossettes », « les pieds larges », « ces chairs grasses ». De même, les phrases du §6 sont elles aussi prolongées, mais par le recours à des virgules abondantes. En raison de ce procédé, la structure et la syntaxe de ces deux paragraphes deviennent plus compliquées et en même temps plus denses.

4.2 Poétique du rythme 6-6 dans la prose

Concernant le rythme de chaque phrase, Verlaine emploie beaucoup les phrases de six syllabes dans « Mal'aria ». Si on extrait les deux premières phrases, on remarque que le poème commence par la répétition de six syllabes, suivant le découpage syntaxique :

Êtes-vous comme moi ? / – Je déteste les gens / qui ne sont pas frileux.
[a] [ɑ̃] [ø]
(6 syllabes) (6 + 6)

En suivant ce découpage, on remarque que le rythme est subtilement construit par l'enchaînement de séquences de six syllabes. La seconde phrase se compose de douze syllabes qui constituent des mètres virtuels 6-6 bien reconnaissables. Ces trois séquences égales forment un rythme rappelant celui du vers. Ainsi, la construction de ces phrases rappelle celle des vers composés que le poète a par exemple employés dans « Croquis parisien ».

Exemple de coupe des phrases de « Mal'aria » :

Êtes-vous comme moi ?
– Je déteste les gens + qui ne sont pas frileux.

Ou bien,

Êtes-vous comme moi ? + – Je déteste les gens
qui ne sont pas frileux.

Exemples analogue dans « Croquis parisien »

La lune plaquait ses teintes de zinc
Par angles obtus.

Cette citation du poème en vers montre une analogie avec les deux premières coupes. Verlaine a pour ainsi dire démantelé la structure d'une strophe composée de vers et a ensuite reconstruit chaque vers comme une prose.

La structure de la dernière phrase du §3 attire également l'attention des lecteurs. Nous pouvons couper la phrase ainsi :

J'abhorre aussi cela. + Êtes-vous comme moi ? (6+6)
[a] [a]

Comme nous venons de l'analyser avec le découpage des premières phrases du texte, ces deux phrases se fondent ici aussi sur des mètres 6-6, c'est-à-dire que la structure s'approche d'un pseudo-alexandrin avec une césure au centre du vers. De plus, dans ce schéma, la voyelle identique « a » de « cela » et de « moi » crée un effet de rime interne.

Une autre caractéristique du vers apparaît aussi au troisième paragraphe : la répétition de la phrase « j'abhorre » et l'allitération en [p], en [t] et [ɑ̃] dans « la poésie prétendue bi**en** portante », qui apparaît avec une variation légère dans la phrase suivante « j'abhorre aussi cela ».

Le nombre important d'occurrences des phrases de six syllabes nous amène à penser qu'il est difficile de considérer que les phrases de ce texte se composent de douze syllabes par hasard. Ce procédé typique du vers apparaît ainsi au début du dernier paragraphe :

Cependant elle va, + la frêle charmeresse, (6+6)

La virgule devient le marquage de la coupe pour créer douze syllabes, comme si c'était un vers. Quant à la sonorité et à l'ordre des voyelles, le mécanisme est très complexe :

Exemple 1 : sonorité symétrique
elle va, la frêle
[ɛl] [a] [a] [ɛl]

Exemple 2 : voyelles symétriques
c**E**p**E**nd**A**nt **E**ll**E** v**A**, / l**A** fr**Ê**l**E** ch**A**rm**E**r**E**sse
[E][E][A] [E][E] [A] / [A][E][E] [A] [E][E]

Dans l'exemple 1, la virgule se trouvant au centre marque la symétrie entre les voyelles. De plus, le mot « frêle » inclut lui-même les sonorités de « elle ». Dans l'exemple 2, si on se focalise sur chaque voyelle entre crochets, on remarque que l'ordre des voyelles écrites constitue lui-même visuellement une symétrie.

Est-ce un simple hasard si le rythme de 6 syllabes apparaît souvent dans le texte ? Ce poème nous présente la construction la plus extravagante des poèmes en prose du premier Verlaine. Eu égard à la fréquence du rythme de 6 syllabes, il est bien possible que Verlaine ait eu l'intention d'introduire ce procédé du vers dans un texte en prose, comme une expérimentation poétique pour ce nouveau genre de poésie.

4.3 « Mal'aria » contre « la santé » : parallélisme du texte

« Mal'aria » développe une attitude anti-harmonique, comme le note Arnaud Bernadet[182]. Le thème est donc assez clair : il s'agit d'un poème contre l'idylle, qui énumère des images stéréotypées grâce à des reprises de la même forme syntaxique : « de + adjectif + nom » (« de belles filles, de beaux garçons, de belles âmes ») et « article défini + nom + adjectif de couleur » (« *les bois verts, les prés verts, le ciel bleu, le soleil d'or,* et *les blés blonds* »). De plus, il est aussi mention du dualisme entre le corps et l'âme d'une part, et le christianisme d'autre part : « cet équilibre merveilleux de l'âme et du corps » et « la morale chrétienne ». Aussi, cette équivalence entre ces deux éléments, l'âme et le corps, fait-elle allusion à la phrase « *mens sana*... » dans le §3. Le poète tire une citation de l'œuvre latine intitulée *Satire* de Juvénal : « *mens sana in corpore sano* » traduite en français en « un esprit sain dans un corps sain ». Cet extrait explique la condition idéale du physique et du mental, autrement dit, « de belles âmes » dans des corps « de belles filles » et « de beaux garçons », si on reprend les termes du texte. Pourtant, la citation partielle et les points de suspension montrent l'hésitation du poète. En récusant ces images harmonieuses de la poésie, de la « santé » et de la « morale chrétienne » (ou « morale désagréable » comme le propose Baudelaire dans *Spleen de Paris)*, ce que le locuteur préfère, c'est la mélancolie et « le paysage languissant de maturité » comme dans les poèmes des *Poëmes saturniens*. L'opposition entre « santé » et « mal'aria » est plus complexe qu'il n'y paraît, car on peut également faire une distinction entre les niveux allégoriques.

Ce que le locuteur récuse		Ce que le locuteur préfère	
	métaphore		métaphore
vous	lecteurs traditionnels	je	poète-locuteur
de belles filles	protagonistes de *locus*	convalescente	Muse pour le locuteur

[182] Arnaud Bernadet, *L'Exile et l'utopie, Politique de Verlaine,* publication de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p.228

de beaux garçon	*amœnus*		
les bois verts, *les prés verts* [...]	cadre des poèmes idylliques	paysage languissant	cadre mélancolique
santé	gens riches	Mal'aria	gens pauvres

L'opposition entre ces deux catégories allégorise ainsi les poèmes traditionnels et les poèmes mélancoliques. Verlaine s'éloigne des procédés expressifs typiques de « la poésie prétendue ». Mais au-delà de la représentation classique, le locuteur fait donc l'éloge des poèmes mélancoliques. Par exemple, à travers l'impératif aux lecteurs « éloignez-vous », le poète méprise non seulement « la santé rougeaude des bien-pensants[183] », mais également les lecteurs traditionnels et le goût du public. De plus, c'est traditionnellement la Muse qui souffle la création poétique aux poètes, mais c'est ici la « convalescente » ou en d'autres mots la « frêle charmeresse » qui l'inspire. Or, comme le montre l'analyse qui précède, ce poème n'est ni lyrique, ni descriptif, mais subversif. L'ironie du poète : c'est par le poème en prose, forme nouvelle de l'époque, que le poète choisit de viser à renverser les valeurs traditionnelles et dominantes dans la poésie.

Il nous reste ensuite une autre problématique à aborder dans ce poème. Sans doute, les lecteurs du poème cherchent-ils à identifier les raisons pour lesquelles le poète a nommé ce poème « Mal'aria », alors qu'on n'y trouve aucune image de cette maladie. Pourquoi est-il intitulé « Mal'aria » ?

Parmi les œuvres des beaux-arts, nous pouvons trouver une peinture qui s'appelle *La Mal'aria* par Ernest Hébert. Ce tableau, qui a connu un grand succès, fut présenté au Salon de 1850, au même moment que *L'enterrement à Ornans* de Gustave Courbet. Le peintre est devenu l'ami de Gautier qui lui fait un éloge dans la critique d'art. Dans le tableau, Hébert présente une famille pauvre italienne sur une barque glissant sur les marais.

[183] Yves Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Belin, 1996, p.51.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

(Ernest Hébert, *La Mal'aria*, 1850)

Certes, nous ne pouvons pas confirmer que le poète ait consulté ce tableau pour composer le poème. Mais nous pouvons faire remarquer l'usage du champ lexical de la peinture dans le texte de Verlaine : « peintres », « motif », « décor », « paysage », « cadre ».

Les critiques ne manquent pas d'écrire sur cette peinture. Parmi les analogies entre le poème de Verlaine et le tableau, relevons d'abord une similarité dans la forme globale, en nous basant sur la critique de Théophile Gautier et celle de Vigny sur *La Mal'aria* de Hébert.

> L'on n'a pas oublié la *Mal'aria* de M. Hébert, exposée à l'un de ces derniers salon. [...] la mal'aria avait mis son auréole bleuâtre autour des grands yeux fixes de la jeune femme serrant contre son cœur un enfant chétif, comme une Madone de fièvre, et des teintes livides plombaient la figure des autres personnages ; une jeune fille à torsades de cheveux blonds, appuyée au plat-bord de la barque, un garçon debout et manœuvrant le croc, avaient seuls quelque apparence de santé, et leur teint moins hâve gardait la coloration de la vie. Ce tableau est un grand succès. [...] Ce n'étaient plus ses types bronzés, découpés nettement dans une lumière crue, mais une grâce malade, un charme languissant, une mélancolie énervée, une poésie triste, qui vous allaient au cœur[184].

[184] Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, *1855*, Michel Lévy fréres, Libraires-Éditeur, 1857, p.233.

Dans cet extrait de Gautier, nous pouvons relever des images similaires à celles de Verlaine. Dans le domaine de la critique d'art, les auteurs utilisent souvent des couleurs pour décrire les tableaux. Gautier a lui aussi employé le vocabulaire des couleurs comme l'avons souligné dans le texte : « bleuâtre », « livide », « blonds », « bronzés », « lumière crue ». Nous pouvons montrer la même caractéristique dans le poème de Verlaine : « horrible rougeur », « l'épaisseur du teint », « les bois verts, les prés verts, le ciel bleu, le soleil d'or et les blés blonds », « jaune mélancolie », « l'apathie fauve », « robe blanche », « grands yeux gris ». Malgré ces analogies entre la critique et le poème, il n'apparaît pas évident que le poète ait consulté le tableau en question ou le texte de Gautier, mais nous pouvons dire que les phrases sont aussi descriptives qu'un texte de critique d'art. Cependant, comme Hébert a reçu un prix dans le Salon, il est possible que le titre « Mal'aria » du poème rappelle *La Mal'aria* du tableau aux lecteurs contemporains.

Quoi qu'il en soit, « Mal'aria » de Verlaine ne se limite pas seulement à la transposition de l'art dans le poème. C'est-à-dire que le poète ne vise à montrer ni la tragédie ni la peur de la mal'aria. Un autre thème du poème est « la santé ». Alors, pourquoi la santé lui déplaît-elle ? Avec des images ironiques contre la poésie traditionnelle, il traite, en même temps que de « la santé » et de « mal'aria (la madadie) », du conflit entre les riches et les pauvres. La citation « *mens sana in corpore sano* » nous aide à cerner ces deux classes sociales. Si ce sont « de belles filles » et « de beaux garçons » qui peuvent acquérir « de belles âmes » selon cette citation, les pauvres ou les malades (« une convalescente ») ne le peuvent en revanche pas. Or, dans ce poème en prose, Verlaine refuse cette valeur dominante de la bourgeoisie que les gens pensaient à l'époque. « La santé » déplaît donc au locuteur. De fait, la « convalescente » est décrite avec des adjectifs positifs : sa « marche lente, recueillie, impériale », ses « grands yeux [...] immensément pensifs et surchargés de passion intense ». Le poète montre son

attitude « antipathique » et refuse la vision cruelle des lecteurs traditionnels par le moyen du poème en prose.

Dans cette partie, nous venons d'aborder les poèmes en prose du premier Verlaine à travers leur structure et le contexte de « Mal'aria ». Pour conclure au niveau de la structure, le procédé de Verlaine représente donc la fusion du vers dans la prose grâce à la répétition du rythme 6-6. Verlaine recherche ainsi la musicalité dans ses textes en prose. La connotation du titre intitulé « Mal'aria » montre déjà cet aspect. Certes, « Mal'aria », terme italien, signifie bien évidemment la maladie. Mais son étymologie signifie aussi « mauvais air[185] ». On peut tenir compte de « air » comme « ariette » en tant que terme musical. Pourtant, contrairement aux « ariettes » des *Romances sans paroles*, nous pouvons qualifier le poème « Mal'aria » de « mauvaise ariette ». Ce mariage de deux genres, prose et vers, et aussi l'usage des phrases rythmiques et des tirets inattendus permettent de se libérer de la forme traditionnelle du poème versifié et de créer un nouveau genre poétique. Cette technique pourra surprendre les lecteurs habitués aux poèmes en vers. Quant au contexte de « Mal'aria », certes, le poème est empreint de la mélancolie baudelairienne, mais, grâce à un parallélisme assez complexe, au-delà de la comparaison entre « la santé » et la « convalescente », Verlaine a pour but de s'attaquer à l'idéologie des lecteurs de l'époque. Dans son écriture en prose, le poète a donc recherché à sa manière une nouvelle forme poétique.

[185] Arnaud Bernadet, *L'Exil et l'utopie*, *Politiques de Verlaine*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p.228.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Deuxième partie
Les poétiques de Verlaine
comme républicain, socialiste et zutiste

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Chapitre 1 :
Les poétiques républicaines des Vaincus

1 Le projet des Vaincus

Nous sommes souvent amenés à considérer Verlaine comme un poète « mélancolique », car c'est ainsi qu'il se montre dans son très célèbre poème « Chanson d'automne » qui s'inscrit dans le recueil des *Poèmes saturniens*, dont le titre évoque son sort malheureux, comme un poète amoureux dans la *Bonne chanson*, comme le poète des vers impairs de l'« Art poétique », ou bien comme un poète homosexuel à travers ses liaisons avec Rimbaud et Lucien Létinois. Il est aisé d'énumérer des images stéréotypées de Verlaine, mais les commentateurs n'ont pas pris en compte ses aspects républicains en se concentrant sur ce que l'on considère comme ses chefs-d'œuvre. Les poétiques de Verlaine sont restées un domaine peu étudié pendant longtemps. Concernant les études de ses idées politiques, Hun-Chil Nicolas remarque ainsi :

> La raison en est surtout que, jusqu'à certaines remises en cause récentes, la critique a longtemps refusé l'idée d'un engagement politique chez Verlaine. On préfère qu'il demeure ce poète des impressions évanescentes, ce poète de la « fadeur » qui est, nous dit-on, le « vrai Verlaine »[186].

Malgré les images stéréotypées du poète, il faudrait rappeler les témoignages de ses amis qui

[186] Hun-Chil Nicolas, « Autour de la genèse de *Jadis et Naguère* », in *Verlaine à la loupe*, Honoré Champion, 2000, p.399.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

décrivent bien le premier Verlaine ; par exemple, selon Louis-Xavier de Ricard, Verlaine est « absolument républicain, et non des plus modérés[187] ». Selon Edmond Lepelletier, un des meilleurs amis de Verlaine, il est un « Républicain ardent et plein de respect pour Marat, Babeuf et les plus excessifs révolutionnaires[188] ». Ces explications mettent en exergue des aspects peu étudiés de Verlaine. Comme le note Solenn Dupas à propos de l'idéologie de Verlaine, « certains de ses premiers vers font directement écho à une culture prolétarienne, marquée par l'héritage de Proudhon et de Blanqui[189] ».

On ne peut donc pas laisser de côté le recueil social inachevé *Les Vaincus* de Verlaine qu'il préparait depuis les dernières années du Second Empire. Ce projet a finalement été abandonné et a abouti à un recueil fantôme durant l'époque de son incarcération en 1873. Alors que ce recueil montre bien son idéologie, on n'analyse rarement les poèmes insérés dans ce recueil fantôme. Cela signifie-t-il que ce recueil soit moins important que les autres recueils de Verlaine ? Il nous faut nous méfier de cette intuition, puisque certains poètes contemporains de Verlaine avaient un grand intérêt pour *Les Vaincus* et en faisaient l'éloge. Par exemple, Victor Hugo dans une lettre à Verlaine datant du 16 avril 1869 écrit que « Vous êtes digne, mon jeune confrère, de voler d'une cime à l'autre. Après les Fêtes Galantes, livre charmant, vous nous donnerez *les Vaincus*, livre robuste[190]. »

Alors, examinons plus précisément la genèse des *Vaincus*. Comme nous l'avons déjà noté, les poèmes furent composés durant les dernières années du Second Empire. Verlaine avait l'intention de publier le recueil en Belgique en raison de la censure sévère qui régnait en France. Cela se justifiait par le fait que certains poèmes insérés dans *Les Vaincus* s'attaquaient

---

[187] Louis-Xavier de Ricard, *Petits Mémoires d'un Parnassien*, Minard, 1967, p.120.

[188] Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre*, Mercure de France, 1907, p.56.

[189] Solenn Dupas, *Poétique du second Verlaine*, Classiques Garnier, 2011, pp.59-60.

[190] Paul Verlaine, *Correspondance générale de Verlaine*, *I*, *1857-1885*, éd. Michael Pakenham, Fayard, 2005, p.157.

violemment à la morale sociale du Second Empire. Finalement, il a inséré plusieurs poèmes des *Vaincus* dans une section intitulée « Vers jeunes » de *Jadis et naguère* publié en 1881. On peut dire que cela signifie que la section « Vers jeunes » occupe une place importante comme le « reliquat d'un ancien projet de Verlaine qui devait s'intituler *Les Vaincus*[191]. » Toutefois la genèse des Vaincus reste complexe. On ne peut dire clairement quels poèmes étaient destinés au recueil. De plus le projet des *Vaincus* s'est étendu sur une période qui a vu se succéder trois gouvernements : de la fin du Second Empire à la troisième République en passant par la Commune de Paris. Cela signifie que la réception par les lecteurs des poèmes des *Vaincus* n'aurait pas été la même selon les périodes. Aussi l'idéologie du poète aurait-elle dû changer, mais il n'a finalement pas mis ce recueil à jour. L'abandon des *Vaincus* se justifie en raison du climat idéologique suivant sa conversion au catholicisme et non en raison de son esthétique défavorable, comme le pensent certains spécialistes. C'est Hun-Chil Nicolas qui montre la genèse des *Vaincus* en se basant sur des études d'André Vial et renouvelle complètement l'analyse de ses implications[192]. Les poèmes des *Vaincus* visaient sans aucun doute le Second Empire et le christianisme du XIXe siècle. Mais, après la chute du Second Empire et la Commune de Paris, Verlaine n'avait plus tel projet. Voyons une lettre de Verlaine :

> […] j'ai un volume tout prêt : les Vaincus. Je vous en avais, si ma mémoire est bonne, déjà parlé voilà longtemps, des siècles, dès avant toutes ces guerres ! Mais j'ai modifié mon plan et mon volume actuellement est plus *humain* que politique[193], […]

---

[191] Olivier Bivort (ed.), Verlaine, *Jadis et naguère*, Les Classiques de Poche, 2009, p.22.

[192] André Vial, *Verlaine et les siens, heures retrouvées*, Nizet, 1975

[193] Citation d'un article d'Hun-Chil Nicolas, « Autour de la genèse de *Jadis et naguère* », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Champion, pp.387-418. C'est nous qui soulignons. Pour la lettre entière, voir Michael Pakenham, *Correspondance générale*, *I*, *1857-1885*, Fayard, 2005, p.211.

Comme il le dit, ce recueil n'est plus « politique », mais « *humain* » après la chute Second Empire.

2 La relation entre les Vaincus et Rimbaud

Lorsque l'on réfléchit à la relation entre Verlaine et Rimbaud à cette époque, on ne peut ignorer un manuscrit de Verlaine dans lequel il note une liste, non seulement des poèmes anticléricaux et politiques en vers de Rimbaud, mais aussi son projet des *Vaincus*. Quant à cette coprésence des poèmes, comme André Vial le pense, la liste nous montre la similarité des projets entre les deux poètes. Aussi, on ne peut oublier que Verlaine voulait dédier *Les Vaincus* à son ami Rimbaud.

> Dédicace : À Rimbaud
> Vieilles élégies : [aux morts *biffé*] à xxx
> Les uns et les autres : à Eug. Vermersch
> Sonnets : à Léon Valade
> Res publica : aux Morts.

Cette liste de Verlaine nous permet de supposer une relation réciproque entre les deux poètes[194]. Ainsi, il nous semble nécessaire non seulement d'analyser certains textes des *Vaincus* insérés dans le dexième *Parnasse contemporain* en 1869, mais aussi d'autres poèmes sociaux écrits entre la fin du Second Empire et le début de la troisième République.

D'abord, pour étudier des poèmes destinés aux *Vaincus*, nous nous référons à une lettre envoyée à Lepelletier le 23 mai 1873.

---

[194] Bien que l'on ait tendance à passer cette relation sous silence, Steve Murphy nous montre ces deux projets réciproques. Voir *Rimbaud et la Commune*, « 13. Avec Verlaine, poète socialiste », pp583-612. Voir aussi, *Europe*, n°966, *Arthur Rimbaud*, études réunies par S. Murphy, 2009, pp.87-89.

> Veux-tu accepter dans *les Vaincus* la partie qui s'appelle Sous l'Empire, la plus grosse du volume et contenant Le Monstre, Le Grognard, Soupe du soir, Prépucecul du Matin, Les Loups, toutes choses que tu connais et par là point compromettantes[195].

À part ces poèmes en vers mentionnés dans la lettre, il faut ajouter les poèmes d'un projet de 1872 que Verlaine a écrits dans une liste mentionnée par Vial, dans laquelle le poète a évoqué cinq catégories : « Dédicace », « Vieilles élégies », « Les uns et les autres », « Sonnets » et « Res publica ». Comme André Vial et Hun-Chil Nicolas le remarquent, la liste des sonnets publiés aux dernières années du Second Empire laisse entrevoir celle des poèmes destinés à la section intitulée « sonnets[196] ». Or, on peut lister les poèmes des *Vaincus* comme suit :

Les poèmes préparés dans les dernières années du Second Empire

« Les poètes » (Les vaincus) : *La Gazette Rimée*, 10 mai (dix strophes) 1867

« Les Loups » : *La Revue des Lettres et des Arts*, 15 décembre 1867

« Un Grognard » (Le soldat laboureur) : *La Revue des Lettres et des Arts*, 23 février 1868

« Le Monstre » : *Le Nain jaune*, 1868

Les poèmes insérés dans le deuxième *Parnasse contemporain*

« Les Vaincus », « L'Angelus du Matin », « La soupe de soir », « La pucelle »,

« Sur le calvaire »

Les poèmes destinés aux « Sonnets » dans la liste de Verlaine

---

[195] C'est nous qui soulignons.

[196] André Vial, « XII Le plus beau rêve de Verlaine », *Verlaine et les siens, heures retrouvées*, Nizet, 1975, pp.131-160.

« Le Clown » : *Le Hanneton*, 25 juillet 1867

« Sappho » : un sonnet publié dans « *Les Amies* »

« A Horatio » : *Le Hanneton*, 8 août 1867

« Paysage historique » : *Le Hanneton*, 1867

« Intérieur » : *Le Hanneton*, 3 octobre 1867

« Allégorie » : *Le Hanneton*, 5 mars 1868.

« L'Auberge » : *Le Hanneton*, 30 janvier 1868

« Le pitre » : *Sonnet et eaux-fortes*, Lemerre, 1869 (achevé d'imprimé le 20 décembre 1868)

La comédie en 10 scènes en vers dans la liste de Verlaine en 1873

« Les uns et les autres » : septembre 1871[197]

Comme nous l'avons vu, la genèse des *Vaincus*, recueil fantôme, s'est faite de façon complexe.

Lorsque l'on pense à la relation entre le premier Verlaine et Rimbaud, il est aisé de sous-estimer leurs relations concernant la politique et l'anticléricalisme. En effet, il est rarement porté attention à leurs relations quant à leurs idéologies politiques, particulièrement concernant le Second Empire, la Commune de Paris, la troisième République, et les aspects anticléricaux, alors que l'on a souvent analysé souvent l'influence des poèmes de Rimbaud de 1872 et les *Romances sans paroles*. On ne peut ignorer également le témoignage de Delahaye à propos de cette relation passée sous silence. Selon lui, Rimbaud « venait de lire, dans le

[197] Quant à la date de « Les uns et les autres », « la comédie avait comporté en 1871-1872 une dédicace au journaliste révolutionnaire condamné par contumace Eugène Vermersch, ce qui, s'agissant d'un texte apparemment composé en septembre 1871, quatre mois après la Semaine sanglante, proposait un paradoxe assez curieux, même lorsqu'on connaît les poèmes apolitiques de Vermersch. », Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion, 2003, p.303.

Parnasse, *Les Vaincus*, poèmes qui montrait Verlaine alors comme un violent insurgé et ainsi le lui rendait encore plus sympathique [198]». Il est évident que ces deux aspects, politiques et anticléricaux, sont toujours des thèmes principaux chez Rimbaud, pourtant on a peu réfléchi sur les influences que Verlaine a exercées sur lui. C'est pourquoi nous allons analyser des textes politiques et anticléricaux. Dans cette section de thèse, en étudiant des poèmes destinés au recueil des *Vaincus*, nous mettrons en lumière les idées politiques du poète.

3 Allusion politique dans les « sonnets » des Vaincus

La plupart des sonnets destinés aux *Vaincus* ont été publiés pour la première fois dans *Le Hanneton*, journal républicain lancé par un ami de Verlaine : Eugène Vermersch. Quand nous lisons ces poèmes, il nous faut y décoder l'humour noir caché. Analysons un exemple. Voici un extrait de sonnet intitulé « Paysage historique » lors de sa publication dans *Le Hanneton* en 1867 et renommé « Allégorie » dans *Parallèlement* en 1889.

> Un très vieux temple antique s'écroulant
> Sur le sommet indécis d'un mont jaune
> Ainsi qu'un roi déchu pleurant son trône,
> Se mire, pâle, au tain d'un fleuve lent.

Le titre « Paysage historique » évoque tout d'abord une peinture. Peintre d'histoire était le rang le plus élevé dans la hiérarchie de l'Académie. Mais le titre a été modifié en « Allégorie » dans la version de *Parallèlement*. Nous allons déchiffrer les images allégoriques du sonnet. Le premier vers « Un très vieux temple antique » évoque l'Antiquité. Il s'agit d'« un temple » en décadence. « Un roi déchu pleurant son trône » qui est « pâle » désignerait

[198] Frédéric Eigeldinger et André Gendre, *Delahaye témoin de Rimbaud*, À la Baconnière, 1974, p39.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Napoléon III, cette image est une des préférées des caricaturistes, et des années soixante. On pourrait dire que le sonnet représente bien le futur écroulement du Seconde Empire.

Comme nous allons l'analyser, ce procédé mérite d'être remarqué chez le premier Verlaine, car il critique souvent la politique du Second Empire avec des événements historiques (voir les analyses de « La pucelle » et d'« Au pas de charge », par exemple).

4 Aspects républicains des deux poètes autour de l'hymne républicain *La Marseillaise*

Prenons comme exemple la relation réciproque des deux poètes, afin d'examiner plus précisément comment leurs aspects politiques apparaissent dans leurs textes. D'abord, nous pouvons déceler leurs idées républicaines en analysant non seulement des textes des deux poètes, mais aussi un texte révolutionnaire, les *Incendiaires* d'Eugène Vermersch, un des amis communards de Verlaine, dont les œuvres sont connues parmi les poètes révolutionnaires. Ensuite, analysons le poème de Rimbaud intitulé « Qu'est-ce pour nous, mon cœur… » dont la date n'est pas précisée, mais que l'on classe habituellement dans ceux de 1871 comme d'autres poèmes révolutionnaires. Puis, nous pouvons le comparer avec « Les Vaincus » de Verlaine. Les deux premières strophes de ce poème avaient déjà été composées en 1867, mais l'idée de ce poème est proche de celle de « Qu'est-ce pour nous, mon cœur… »

Les images communes parmi les trois poètes : « flamme », « sang »

***Les incendiaires* d'Eugène Vermersch**	Paris <u>flambe</u> à travers la nuit farouche et noire Le ciel est plein de <u>sang</u>, on brûle de l'Histoire, (vv.1-2[199])
« Les Vaincus » de Verlaine	« Aux lueurs des forêts familières en <u>flammes</u> » (v.12)

[199] Pour le texte des *incendiaires* d'Eugène Vermersch, accès : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k819517/f1.image.r=vermersch+eugène.langFR

	« car notre sang qui bout / A besoin de fumer […] » (v.39, v.40)
« Qu'est-ce pour nous… » d'Arthur Rimbaud	« Le sang ! Le sang ! la flamme d'or !» (v 8.) « les nappes de sang / Et de braise » (vv.1-2.)

Les expressions parallèles :

Les incendiaires	« **Allons** donc ! **Allons** ! pas de grâce !
« Les Vaincus »	« **Allons**, debout ! **allons, allons** ! debout debout ! » (v.37) « nos **cœurs** »(v.33)
« Qu'est-ce pour nous… »	« si nous allions ! **allons ! allons !** »(v.22) « mon **cœur** »(v.1, v.21)

Comme le montrent les vers cités ci-dessus, il est aisé de repérer des analogies ; par exemple, on peut remarquer des images sanglantes, furieuses et enflammées, en plus du verbe *aller* à la première personne du pluriel. On peut donc penser que ces aspects nous donnent une impression de pamphlet politique, de plus il est aisé de montrer la parenté entre ces trois poèmes et *La Marseillaise*[200]. Alors que *La Marseillaise* était interdite à l'époque de l'Empire et de la Restauration, ce chant a été repris après la révolution de 1830. Le chant est devenu l'hymne national sous la troisième République en 1879, mais au cours du XIXe siècle, *La Marseillaise* était toujours l'hymne de la République, de la liberté et un chant révolutionnaire. Il n'est pas difficile de faire remarquer l'analogie entre ces textes. Le chant commence par « Allons enfants de la patrie », et on peut aussi noter de nombreux verbes à la première personne du pluriel qui apparaissent comme dans la citation suivante : « Marchons marchons ». D'ailleurs on peut relever des images sanglantes dans le chant : « L'étendard sanglant est levé ». Ces analogies semblent indiquer que les poètes partagent les idées républicaines présentes dans *La Marseillaise*.

[200] C'est Benoît de Cornulier qui a analysé « Qu'est-ce pour nous, mon cœur » avec précision autour de la versification du texte. *De la métrique à l'interprétation*, Édition Classiques Garnier, 2009, pp.213-315.

4.1 Une héroine contre la politique du Second Empire : « La Pucelle »

La Pucelle

Quand déjà pétillait et flambait le bûcher,
Jeanne, qu'assourdissait le chant brutal des prêtres,
Sous tous ces yeux dardés de toutes ces fenêtres,
Sentit frémir sa chair et son âme broncher.

Et, semblable aux agneaux que revend au boucher
Le pâtour qui s'en va sifflant des airs champêtres,
Elle considéra les choses et les êtres
Et trouva son seigneur bien ingrat et léger.

« C'est mal, gentil Bâtard, doux Charles, bon Xaintrailles,
De laisser les Anglais faire ces funérailles
A qui leur fit lever le siège d'Orléans ! »

Et la Lorraine, au seul penser de cette injure,
Tandis que l'étreignait la mort des mécréants,
Las ! pleura, comme eût fait une autre créature[201].

« La Pucelle », serait un des poèmes qui aurait été inséré dans *Les Vaincus*. Selon Lepelletier, il remonterait à 1862, date où Verlaine était encore lycéen. Le thème principal de ce sonnet se base sur une scène célèbre où Jeanne d'Arc est brûlée comme sorcière après la guerre de Cent Ans. Il n'est donc pas difficile d'y relever l'image tragique d'une victime exécutée par l'Église. Mais, comme on le pense souvent, ce sonnet est-il seulement un des poèmes anticléricaux, alors que Verlaine y a ajouté une dédicace à Robert Caze, poète et

[201] Selon les notes de Olivier Bivort, nous citons la version du *Parnasse contemporain* en 1869 au lieu de celle de *Jadis et naguère*, p.286.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

romancier français qui a participé à la Commune dans la version de *Jadis et naguère*[202] ? Pourquoi le poète a-t-il dédié ce sonnet à un communard ? S'il s'agit uniquement d'un des sonnets anticléricaux, pourquoi Verlaine a-t-il décidé de l'insérer dans « Vers jeunes » de *Jadis et naguère*, alors qu'un autre sonnet violemment anticlérical intitulé « Sur le calvaire » n'a pas paru dans « Vers jeunes », car Verlaine n'était plus un poète anticlérical après sa conversion. Il nous semble donc que Verlaine ne cherche pas à critiquer le christianisme, mais qu'il vise une toute autre cible. Il nous semble que le discours anticlérical partage certains aspects du discours républicain[203]. Que symbolise Jeanne d'Arc ? Pour déceler les intentions de Verlaine, il nous faudrait tenir compte de la réception contemporaine de cette image tragique du Moyen-Âge, car au fil du temps cette figure historique a été souvent reprise dans tous les domaines artistiques : la peinture, le théâtre, la littérature. Tout d'abord, on ne peut oublier une partie de l'œuvre radicale de Jules Michelet, historien républicain, consacrée à la vie de Jeanne d'Arc dans son *Histoire de France* de 1841 dont le chapitre est intitulé « La pucelle d'Orléans, 1429[204] ». C'est lui qui a exhumé Jeanne d'Arc après des siècles de quasi oubli. Il a dépeint Jeanne comme une figure républicaine, fille du peuple et héroïne de la patrie. C'est en 1869 que Mgr Dupanloup, évêque d'Orléans, a œuvré à sa canonisation pour que Jeanne devienne le symbole de la chrétienne luttant pour sa foi et sa patrie. Dans la littérature du XIXe siècle, « Jeanne d'Arc » apparaît dans un poème intitulé « Aux femmes » des *Châtiments* de Hugo. Dans le roman, George Sand a écrit *Jeanne*. On peut donc dire que

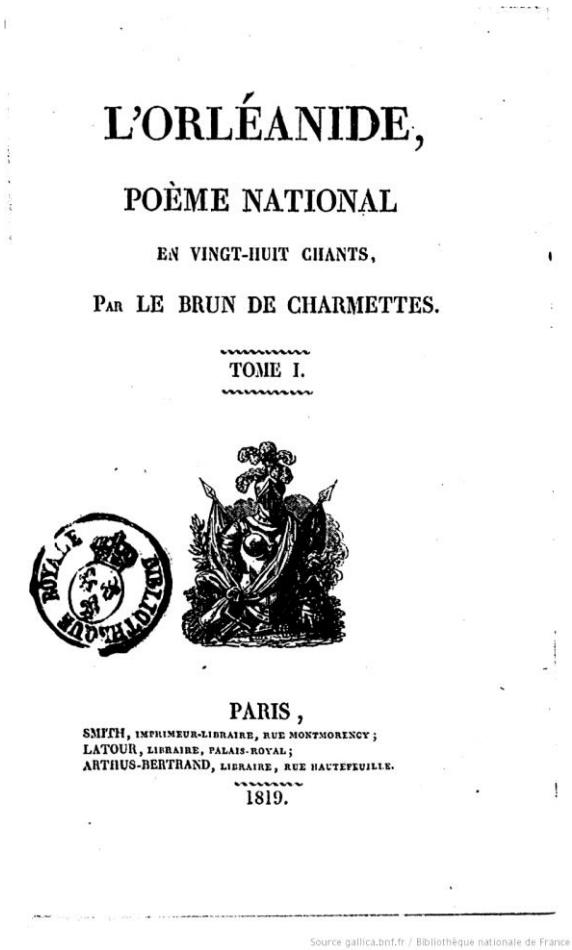
---

[202] Solenn Dupas note une interprétation sur « une nouvelle dimension » à « La pucelle » de *Jadis et naguère*, qui ramène les lecteurs contemporains aux conséquences du traité de Francfort. Solenn Dupas, *Poétique du second Verlaine*, p.157. Mais pour nous, nous tentons d'analyser la version du *Parnasse contemporain*.

[203] Arnaud Bernadet montre que le discours républicain est indissociable d'un anticléricalisme ouvert. Arnaud Bernadet, *Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédés de Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Gallimard, 2007, p.208.

[204] C'est nous qui soulignons.

Verlaine a choisi un thème fréquemment traité à cette époque. Quand les lecteurs du XIXe siècle lisent ce sonnet de Verlaine, ils décodent sans doute aisément les aspects politiques et républicains de Jeanne, héroïne de la patrie. Pour « La pucelle », on peut dire que « Jeanne » apparaît comme la femme symbolique et allégorique de la France comme Marianne et la Liberté personnifiée sont les figures fréquemment apparues dans la peinture et la caricature du XIXe siècle. En 1854, Dominique Ingres a fini le fameux tableau intitulé *Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII*. On peut aussi voir une image de « Jeanne » chez Philippe-Alexandre Le Brun de Charmettes, historien français connu surtout pour son *Histoire de Jeanne d'Arc* en 1817. Il a composé un recueil intitulé *L'Orléanide* en 1819. On peut y voir une image de Jeanne luttant pour sa patrie. Cette image nous montre bien « Jeanne » qui combat pour la patrie. Observons aussi la couverture du recueil.



L'ORLÉANIDE,

POÈME NATIONAL

EN VINGT-HUIT CHANTS,

PAR LE BRUN DE CHARMETTES.

TOME I.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

PARIS,

SMITH, IMPRIMEUR-LIBRAIRE, RUE MONTMORENCY;
LATOUR, LIBRAIRE, PALAIS-ROYAL;
ARTHUS-BERTRAND, LIBRAIRE, RUE HAUTEFEUILLE.

1819.

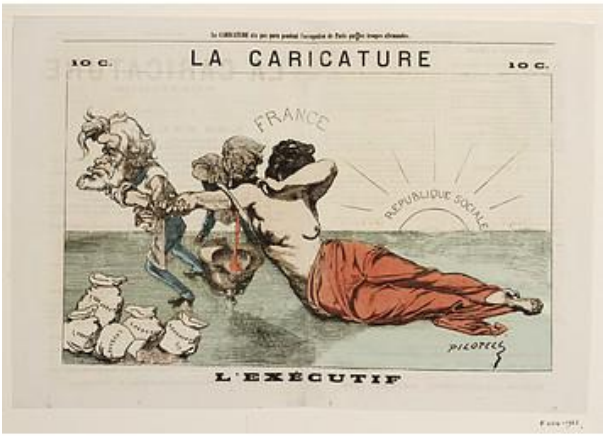
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Le sous-titre de *L'Orléanide* est « Poème national ». L'expression « Poème national » rappelle « L'Hymne national » ou bien « Histoire nationale ». Le Brun de Charmettes a donc donné une image politique au recueil, le transformant en quelque sorte en « Poème de France ». Comme d'autres artistes, il décrit Jeanne comme une héroïne qui sauve le pays.

Pourtant, « Jeanne » de Verlaine est très loin de ces images du XIXe siècle. La « Jeanne » de Verlaine est en train d'être brûlée par « des prêtres » avec des regards « dardés de toutes ces fenêtres. » Afin de réfléchir au sens du premier quatrain, il faudrait nous rappeler un des motifs favoris des caricatures du XIXe siècle : « la soumission de l'allégorie féminine à l'homme[205]. » Voyons plusieurs exemples.

[205] *La caricature entre République et censure*, sous la direction de Philippe Régnier, Presses universitaires de Lyon, 1996, pp.416-422.

C'est une caricature intitulée « Le vautour » de Paul Hadol dans *La Ménagerie impériale,* qui est la première du célèbre pamphlet satirique contre le Seconde Empire. Napoléon III y est figuré tel un vautour sanguinaire et cruel arborant un sourire sournois et tenant une femme entre ses griffes. La femme est l'allégorie d'une France moribonde dont le ventre arbore une blessure sanglante infligée par « le vautour »-Napoléon III. Cette caricature représente donc l'actualité des dernières années de la France. Voyons un autre exemple.



Cette caricature date du début de la troisième République. On peut y noter la même structure que la caricature précédente. Adolphe Thiers a coupé le bras droit de la femme qui symbolise la République et la France. Et Jules Favre, un autre adversaire de la Commune, assiste à cette scène violente comme complice, en tenant le bras de la France. Ces deux caricatures nous montrent bel et bien une allégorie féminine soumise au pouvoir du gouvernement. Nous pouvons comparer ces deux caricatures avec le sonnet de Verlaine. « Jeanne », l'allégorie féminine républicaine et de la patrie, est soumise au pouvoir « des prêtres ». Les gens autour d'eux regardent cette scène violente avec un certain voyeurisme qui est aussi une des caractéristiques des caricatures républicaines[206] : « Sous tous ces yeux dardés de toutes ces

[206] *Ibid.* pp.416-422.

fenêtres ». Nous devons réfléchir à ce que représentent ces « prêtres ». Il est possible qu'ils représentent le clergé, mais nous pouvons cibler plus précisément les catholiques fortement attachés à la politique du Second Empire ainsi que Louis Veuillot, journaliste de l'ultramontain et Mgr Dupanloup. Il est connu que Napoléon III était très proche d'eux.

(Exemple du voyeurisme)

Or, comme nous l'avons démontré dans l'analyse du premier quatrain, Verlaine a décrit l'actualité de son époque comme une caricature contre le Second Empire, en insérant ce sonnet dans le deuxième *Parnasse contemporain* en 1869.

4.2 Signe de la versification discordante

Le sonnet se compose d'alexandrins, mais le poète a employé une versification s'opposant à ce qui se fait traditionnellement.

A qui leur fit lever + le siège d'Or-lé-ans

Pour compter douze syllabes, il est nécessaire de lire « Orléans » ainsi : « Or-lé-ans ».

Et la Lorraine, au seul + penser de cette injure

Le vers ci-dessus est lui aussi à relever, avec une légère discordance dans la césure qui est mise entre l'adjectif et le nom pour mettre en relief le mot « penser » grâce à l'effet de suspension. On peut donc mettre l'hémistiche 6+6 mais pour ce vers seul, on pourrait aussi le couper suivant un rythme ternaire comme suit :

Et la Lorrai / ne, au seul + penser / de cette injure

Or, bien que l'on relève souvent que ces procédés discordants sont employés assez souvent chez le premier Verlaine, ce qui nous semble important, c'est que le poète ait déjà tenté de « tripoter » la versification traditionnelle alors qu'il était lycéen.

4.3 Jeanne d'Arc dans « Mauvais sang » de Rimbaud

L'allégorie républicaine de « Jeanne » a été réutilisée par Rimbaud dans *Une saison en enfer*, imprimé en 1873. Voyons un extrait de la cinquième partie de « Mauvais sang ».

> [...] je voyais une mer de flammes et de fumées au ciel ; et, à gauche, à droite, toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres. [...] Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton, d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant ! — Comme Jeanne d'Arc[207] ! —

Il faut faire attention quand on analyse cet extrait, car le sonnet de Verlaine a été composé et publié sous le Second Empire, tandis que Rimbaud a écrit *Une saison en enfer* en 1873, au début de la troisième République. En conséquence, les lecteurs d'*Une saison en enfer* décodent l'image de « Jeanne » différemment de celle de Verlaine. Il est évident que Rimbaud décrit une scène de la Commune de Paris : « une mer de flammes » est une des images souvent apparues dans *Les incendiaires* d'Eugène Vermersch. Ainsi peut-on montrer une analogie de structure avec le sonnet de Verlaine. Comme « Jeanne » de Verlaine est en train de mourir du « chant brutal des prêtres », le locuteur de Rimbaud déplore l'« exécution » impitoyable « du peloton ». On peut aussi remarquer que l'image de la foule de « La pucelle » correspond à « devant une foule exaspérée ». Rimbaud transforme « Jeanne d'Arc » en un communard exécuté par le « peloton » de Versailles.

Après cette réutilisation de cette image par Rimbaud, Verlaine a inséré « La pucelle » dans la version de *Jadis et naguère* avec une dédicace à Robert Caze, poète communard. On peut résumer l'évolution de l'image de « Jeanne » comme suit.

Evolution de l'image de Jeanne d'Arc

Jean d'Arc de « La Pucelle »
L'image républicaine

↓

Jean d'Arc de la 5ème partie de « Mauvais sang »
L'image communarde

[207] Rimbaud, *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux avec la collaboraton d'Aurélia Cervoni, Gallimard, « Bibl.de la Pléiade », 2009, p.250.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Alors qu'il est clair que Rimbaud éprouve une forte sympathie pour l'idéologie de Verlaine, il n'est pas facile de montrer cette relation dans les textes. Mais nous pouvons faire remarquer une image républicaine utlisée par les deux poètes : « Jeanne d'Arc ».

Chapitre 2 :

« L'angélus du matin » :

L'anticléricalisme violent du poète sous le Second Empire

« L'angélus du matin » du deuxième *Parnasse contemporain*	
Fauve, avec des tons d'écarlate, Une aurore de fin d'été Tempétueusement éclate, À l'horizon ensanglanté. La nuit rêveuse, bleue et bonne Pâlit, scintille et fond en l'air, Et l'ouest, dans l'ombre qui frissonne, Se teinte au bord de rose clair. La plaine brille au loin et fume ; Un oblique rayon, venu Du soleil surgissant, allume Le fleuve comme un sabre nu. Le bruit des choses réveillées Se marie aux brouillards légers Que les herbes et les feuillées Ont subitement dégagés. L'aspect vague du paysage S'accentue et change à foison. La silhouette d'un village Paraît. – parfois une maison Illumine sa vitre et lance Un grand éclair qui va chercher L'ombre du bois plein de silence. Ça et là se dresse un clocher.	Cependant la lumière accrue Frappe dans les sillons les socs, Et voici que claire, bourrue, Despotique, la voix des coqs, Proclamant l'heure froide et grise Du pain mangé sans faim, des yeux Frottés que flagelle la bise Et du grincement des moyeux, Fait sortir des toits la fumée, Aboyer les chiens en fureur, Et par la pente accoutumée Descendre le lourd laboureur, Tandis qu'un chœur de cloches dures Dans le grandissement du jour Monte, aubade franche d'injures À l'adresse du Dieu d'amour !

Le christianisme est un des thèmes majeurs de la société du XIXe siècle. Tout sa vie, Verlaine est influencé par le christianisme. Dans cette partie, nous allons observer la relation

entre le christianisme et le premier Verlaine en analysant un des poèmes des *Vaincus* intitulé « L'angélus du matin ». Sans doute Rimbaud a-t-il lu ce poème anticlérical en lisant le deuxième *Parnasse contemporain*.

1 Un poème parodique contre Baudelaire ?

Comme Olivier Bivort le note à propos de « L'angélus du matin », Verlaine se réfère sans aucun doute au « Crépuscule du matin » de Baudelaire[208]. Mais on ne peut pas oublier non plus une lettre envoyée à Lepelletier du 23 mai 1873.

> Veux-tu accepter dans les *Vaincus* la partie qui s'appelle *Sous l'Empire*, la plus grosse du volume et contenant *Le Monstre*, *Le Grognard*, *Soupe du soir*, *Prépucecul du Matin*, *Les Loups*, toutes choses que tu connais et par la *point compromettantes* ? Les choses sur la Commune seront dédiées à quelque proscrit ami[209].

Comme les spécialistes le remarquent, le titre « Prépucecul du Matin » correspond à « L'angélus du matin » paru dans le deuxième *Parnasse contemporain*. Aussi, le titre « Prépucecul du matin » fait-il allusion à « Crépuscule du matin » de Baudelaire. Cependant, le titre utilisé dans la lettre lui-même a été négligé par les commentateurs. Quand on cite cette lettre, on ajoute sans doute l'expression latine [*sic*] après le mot énigmatique : « Prépucecul [*sic*] du Matin », comme si Verlaine s'était trompé en reprenant le titre de Baudelaire. Pourtant le poète avait déjà composé le poème intitulé « Crépuscule du soir mystique » dans les *Poëmes saturniens*. En outre, comme Yves-Alain Favre le remarque, on peut noter l'influence indéniable de deux poèmes de Baudelaire : « Crépuscule du soir » et « Harmonie

[208] Olivier Bivort, Verlaine, *Jadis et naguère*, Le Livre de Poche, 2009,p.160.

[209] Paul Verlaine, *Correspondance générale*, *I*, 1857-1885, Établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, 2005, p.322. C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

du soir[210] ». Il est donc difficile de dire que le terme « prépucecul » soit une erreur du poète causée par une trop vive écriture ou un lapsus, mais qu'il s'agit bien là en réalité de l'intention du poète de créer un néologisme. Il nous faut d'abord analyser le mot « prépucecul » en le décomposant en deux parties. Il est clair que l'on peut séparer en deux mots : « prépuce » et « cul ». Verlaine a réuni ces deux mots anatomiques et sexuels. Aussi, peut-on remarquer l'occurrence de ces deux mots dans l'*Album zutique*, recueil de poèmes parodiques, sarcastiques et obscènes. Par exemple, il utilisait déjà d'une part le mot « cul » dans le « Sonnet du trou du cul », et d'autre part le mot « prépuce » dans « Remembrances ». Celui-ci apparaît comme suit.

> Lorsque j'étais petit enfant, j'avais coutume,
> Pour évoquer la femme et bercer l'amertume
> De n'avoir qu'une queue imperceptible, bout
> Dérisoire, prépuce immense sous quoi bout
> Tout le sperme à venir – ô terreur sébacée ![211] –

Il s'avère que « Prépucecul du matin » fait allusion à Baudelaire. Pour penser cette relation entre Verlaine et Baudelaire, il est nécessaire de rappeler un autre poème parodique de Verlaine intitulé « la mort des cochons » dont le titre original de Baudelaire est « la mort des amants ». Mais comme dans le cas de « La mort des cochons », il ne faudrait pas s'empresser de penser que Verlaine méprise « Crépuscule du soir » de Baudelaire[212].

---

[210] Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Robert Laffont, 1992, p.747, n°1. Voir aussi, Paul Verlaine, *Poëmes saturniens*, édition critique de Steve Murphy, Honoré Champion éditeur, 2008, pp.474-477.

[211] *Album Zutique*, présentation, transcription typographique et commentaires de Pascal Pia, Réimpression de l'édition de Paris en 1961, Édition du Sandre, p. 57. C'est nous qui soulignons.

[212] Selon Steve Murphy, « le sonnet [« La mort des cochons »] peut-être considéré à la fois comme une manière de rendre hommage à Baudelaire et une façon de rivaliser avec lui par une surenchère systématique. ». Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion, 2003, p.204.

Comme Olivier Bivort le fait remarquer, dans « L'angélus du matin » on peut noter des vers qui font penser à « Crépuscule du matin[213] ». Pourtant la forme de « L'angélus du matin » se base sur dix quatrains en octosyllabes, tandis que Baudelaire utilise l'alexandrins très particulières dans « Crépuscule du matin ». Le poème « Crépuscule du matin » se compose comme suit : I(2 vers), II(9 vers), III(13 vers), IV(4 vers)[214]. Pourtant, les images principales de ces deux poèmes sont complètement différentes. « Crépuscule de matin » se déroule dans un cadre urbain, tandis que « L'angélus du matin » dans un cadre rural[215]. Il nous faut examiner plus en détails la relation entre ces deux poèmes.

2 Poème d'enjambement ; à recherche de l'enjambement strophique

L'enjambement occupe une place majeure dans le poème. Le poète l'emploie souvent comme le montrent ces exemples.

> Un oblique rayon, venu
> Du soleil surgissant, allume
> Le fleuve comme un sabre nu. (vv.10-12)
>
> La silhouette d'un village
> Paraît. – parfois une maison

[213] Olivier Bivort a montré de nombreuses analogies entre les deux textes. Verlaine, *Jadis et Naguère*, édition critique d'Olivier Bivort, p.160.

[214] Quant à l'originalité du poème « Crépuscule du matin », voir Hirota Daichi, « La mise en page des *Fleurs du Mal* – réflexions sur la ligne de blanc et les marges – » in *Études de langue et littérature françaises*, n°97, 2010, pp.66-68.

[215] « Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines. », Baudelaire, *Correspondance générale*, recueillie, classée et annotée par Jacques Crepet et Claude Pichois, Louis Conard, 1947-1953, 6 vol, tome I, p.323.

Illumine sa vitre et lance
Un grand éclair qui va chercher
L'ombre du bois plein de silence. (vv.19-23)

Dans ces citations, le poète fait la coupe entre le verbe et son complément d'objet direct ou entre le sujet et son verbe. C'est un cas que l'on peut noter très souvent dans le poème. Le deuxième exemple est très frappant, car le poète sépare le sujet « une maison » et son verbe « Illumine » entre la fin d'une strophe et le début de la strophe suivante. De plus, l'enjambement continue sans cesse : « lance / Un grand éclaire » « chercher / L'ombre du bois »

Alors que Baudelaire compose un poème non strophique dans « Crépuscule du matin », Verlaine, quant à lui, emploie beaucoup d'enjambements dans la majeure partie de « L'angélus du matin ». Grâce à l'enjambement, les lecteurs lisent les vers sans coupure. En outre, l'enjambement apparaît aussi entre deux strophes comme nous l'avons constaté, c'est-à-dire que, quant à la strophe, Verlaine tente de rivaliser avec Baudelaire en se référant au « Crépuscule du Matin ». Verlaine donne sarcastiquement au poème le titre « Prépucecul du matin », usant d'humour noir, en 1873.

3 L'Église qui soutient le Second Empire

Comme le titre « L'angélus du matin » nous le montre, le poète décrit un paysage rural au moment de « l'angélus ». « L'angélus » est un terme catholique qui annonce la prière du matin, du midi et du soir. Il est évident que, comme Olivier Bivort le pense, Verlaine a composé « un contre-angélus ».

Schématiquement, nous pouvons diviser « L'angélus du matin » en deux parties complètement différentes. Tandis que la première partie consiste en une scène idyllique,

lumineuse et harmonieuse de l'aube en campagne comme un tableau (de la 1ère à la 5ème strophes), l'autre partie se focalise tout d'un coup sur la nature brutale et cruelle (de la sixième à la dixième strophe[216]). D'abord, dans la première partie, le poème contient beaucoup de verbes, de noms et d'adjectifs concernant les couleurs qui montrent une scène paisible. En revanche, à partir de la seconde partie du poème, le ton du paysage est complètement opposé à celui de la première. L'ambiance lumineuse devient la nature violente : « la lumière accrue / Frappe », « voici que claire, bourrue, / Despotique, », « l'heure froide et grise », « des yeux / Frottés que flagelle la bise », « Et du grincement des moyeux. », « Aboyer les chiens en fureur[217] ». Les verbes « Frappe » et « flagelle » personnifient le paysage. La chute du poème, c'est-à-dire la dernière strophe, envoie l'« injure » au « Dieu d'amour », qui est une image choquante. Comme Olivier Bivort le pense, c'est ironique que l'on envoie l' « aubade » « au Dieu d'amour[218] ».

Quelle intention a eue le poète ? Ne vise-t-il qu'à envoyer l' « injure » à « Dieu » ? Le poète décrit une scène où l'église lance l'Angélus à la dernière strophe. Pourtant, ce qui est important, c'est que l'Angélus détruit la scène lumineuse, alors que l'Angélus est la prière de la dévotion à Marie.

Dans ce poème, le son des cloches n'annonce pas l'heure de la prière, mais « l'heure froide et dure » au « laboureur », c'est-à-dire les cloches annoncent l'heure de commencer le travail. De plus, les verbes causatifs « Fait sortir », « [fait] [a]boyer », « [fait] [d]escendre » montrent que les paysages personnifiés et violents sont les maîtres qui « flagelle[nt] » le « laboureur ». Le poète décrit donc le « laboureur » ainsi qu'un esclave en quelque sorte. Pourtant, le son des cloches « monte » au « Dieu d'amour » comme une « aubade ».

---

[216] Solenn Dupas note que « dans ce tableau rustique, maints détails symbolisent la brutalité du monde campagnard. », *Poétique de second Verlaine*, Classiques Garnier, 2011, p.57.

[217] C'est nous qui soulignons.

[218] Verlaine, *Jadis et naguère*, édition critique d'Olivier Bivort, p.160.

L'Eglise s'est rapprochée de l'Etat depuis que Louis-Napoléon Bonaparte a aidé le Pape Pie IX en 1849 lors de l'exaltation du républicanisme à Rome. Sous le Second Empire, l'Eglise est finalement devenue un élément social qui soutenait le Second Empire et Napoléon III. L'Etat a soutenu l'Eglise et l'Eglise a soutenu l'Etat. Par exemple, les hommes religieux comme Monseigneur Dupanloup, évêque d'Orléans, et Louis Veuillot un journaliste ultramontain très actif, étaient des personnages connus pendant le Second Empire.

Cette caricature nous aide à comprendre cette relation de l'époque.

Badinguet — « Mon père, je m'accuse d'avoir assassiné la République au 2 décembre 1851: d'avoir trahi le serment que j'avais prêté à mon peuple : d'avoir fait massacrer des milliers d'hommes : d'avoir lâchement rendu mon épée : d'avoir vendu la France au roi de Prusse : d'avoir trompé Eugénie en ne lui restant pas fidèle : d'avoir...etc...etc...etc... »

Le Pape — « Horrrr...i..ble !!! mon fils !!! pour pénitence.... vous continuez à bien boire, bien manger, bien dormir, avec l'aide du Seigneur. »

Tandis que Napoléon III confesse à genoux « Mon père, je m'accuse d'avoir assassiné la République au 2 décembre 1851, d'avoir trahi le serment que j'avais prêté au peuple etc », le Pape le conseille ainsi : « Horrrrible, mon fils, pour pénitence... vous continuez à bien boire, bien manger, bien dormir avec l'aide du Seigneur ». Or, de la même manière que cette caricature républicaine critique leur relation, Verlaine dénonce l'hypocrisie de L'Église sous le Second Empire.

4 « Oraison du soir » : diptyque ou intertextualité possible de « L'angélus du matin » ?

Quand on réfléchit à la relation anticléricale entre « L'angélus du matin » et Rimbaud suivant la liste manuscrite de Verlaine, il nous semble que l'on ne puisse pas ignorer le sonnet de Rimbaud intitulé « Oraison du soir[219] ». Tout d'abord, voyons le sonnet entier et la césure de chaque vers.

Je vis assis, tel qu'un Ange aux mains d'un barbier,	a
Empoignant une chope à fortes cannelures,	b
L'hypogastre et le col cambrés, une Gambier	a
Aux dents, sous les cieux gros d'impalpables voilures,	b
Tels que les excréments chauds d'un vieux colombier	a
Mille Rêves en moi font de douces brûlures :	b
Puis, par instants, mon cœur tendre est comme un aubier	a
Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures.	b
Et quand j'ai ravalé mes Rêves avec soin,	c
Je me tourne, ayant bu trente ou quarante chopes,	d

[219] Pour le commentaire précis du sonnet, voir Steve Murphy, « Le sexe des anges : *Oraison du soir* », in *Le sens et la mesure*, *hommage à Benoît de Cornulier*, éd. Jean-Louis Aroui, Champion, 2003, pp.221-243.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Et me recueille pour lâcher l'âcre besoin : c

Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes, d
Je pisse vers les cieux bruns très haut et très loin, c
- Avec l'assentiment des grands héliotropes. d

Tout d'abord, concernant la versification du poème, Rimbaud place la césure selon la versification avant-gardiste, en mettant la césure après le proclitique monosyllabique en sixième position.

Je vis assis, tel qu'un + Ange aux mains d'un barbier,

Deuxièmement, il utilise des coupes complexes, par exemple entre le nom et l'adjectif ou place la césure après la préposition monosyllabique :

L'hypogastre et le col + cambrés, une Gambier
Tels que les excréments + chauds d'un vieux colombier
Puis, par instants, mon cœur + tendre est comme un aubier
Et me recueille pour + lâcher l'âcre besoin :

Comme nous l'avions constaté, le schéma de la versification, les couleurs de la rime (abab abab cdc dcd) et l'alexandrin du sonnet se basent sur la versification traditionnelle. Rimbaud a-t-il composé le sonnet comme un écho à « L'angélus du Matin » ? On peut aussi aisément faire remarquer sémantiquement la similarité et le parallélisme entre ces deux titres.

L'angélus du matin

↓ ↓ ↓

Oraison du soir

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Les deux poèmes parlent d'un moment religieux de la journée, bien qu'il y ait un décalage temporaire entre « le matin » et « le soir ». De plus, on remarque l'usage du mot « ange » dans l' « Oraison du soir », mot qui remonte étymologiquement au latin ecclésiastique « angelus ». Cette structure pourrait-elle en plus nous rappeler celle de deux poèmes de Baudelaire : « Le crépuscule du soir » et « Le crépuscule du matin » ?

« L'angélus du matin » s'attaque à la relation entre l'État et l'Église, alors que l'« Oraison du soir » vise à se moquer du « Christ » en citant une expression biblique « du cèdre et des hysopes » avec une image scatologique : « Je pisse ». De plus, quand on lit « mon cœur triste » de la version de Valade, on peut lier aisément ce vers à « Mon triste cœur » du « Cœur supplicié », triolet qui suscite beaucoup de commentaires. On peut dire que le « cœur » d' « Oraison du soir » représente aussi « le membre viril [220]». Dans le premier tercet, le vers « Je [...] me recueille » nous montre une attitude de prière qui correspond au titre, mais le narrateur « pisse » au lieu de prier au « Seigneur ».

Selon nos analyses des poèmes des deux poètes, Verlaine a tenté de s'attaquer à l'Église. Ensuite, Rimbaud a composé un sonnet pour répondre au poème de Verlaine en employant un titre analogue.

Comme nous l'avons analysé, le recueil fantôme *Les Vaincus* résume bien l'idéologie politique et anticléricale du premier Verlaine. Quand nous lisons des poèmes destinés au recueil, il nous faut exhumer les contextes historiques contemporains. Nous trouvons aussi des images sarcastiques et érotiques. En même temps, nous pouvons cerner la similitude des idées politiques et des procédés poétiques entre Verlaine et Rimbaud dans leurs textes écrits

[220] Voir Marc Ascione et Jean-Pierre Chambon, « Les zolismes de Rimbaud », in *Europe*, mai-juin 1973, pp.114-132.

avant leur rencontre.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Chapitre 3 :

« Au pas de charge » : Propagande contre l'élection législative en 1869

Quand on réfléchit à propos du premier Verlaine, on a tendance à ignorer les poèmes insérés dans *Le Rappel*, bien que l'on puisse y compter un bon nombre de poèmes contemporains des *Poëmes saturniens* et *Fêtes galantes*, c'est-à-dire de la période des dernières années du Second Empire jusqu'à la fin de la guerre franco-prussienne. Ces poèmes nous aident pourtant à cerner l'idéologie politique du poète. Ici, nous analyserons des poèmes parus dans cette publication républicaine, mais peu commentés.

1 Texte du *Rappel*

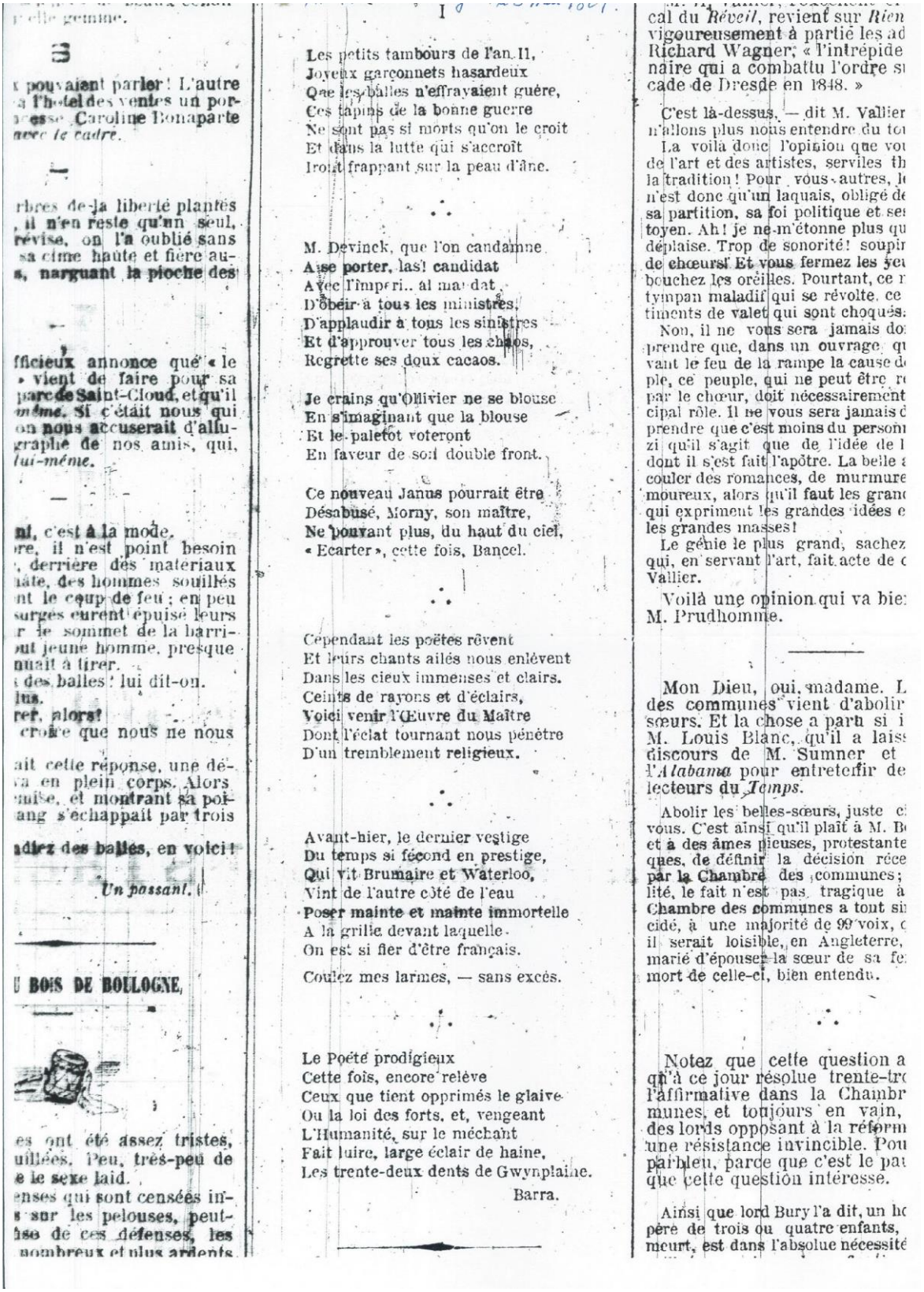
Le poème en vers intitulé « Au pas de charge » a paru dans *Le Rappel* des 8 et 19 mai 1869. À la lecture de ce poème, il est évident que le poète l'a composé comme poème anti-bonapartiste. Alors que l'on n'analyse pas souvent ces vers de circonstances, le poème contient des images républicaines souvent passées sous silence. Voici deux poèmes entiers :

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

« Au pas de charge » du 8 mai	
I Les petits tambours de l'an II, Joyeux garçonnets hasardeux Que les balles n'effrayaient guère Ces tapins de la bonne guerre Ne sont pas si morts qu'on le croit Et dans la lutte qui s'accroît, Iront frappant sur la peau d'âne. M. Devinck, que l'on condamne À se porter, las ! candidat Avec l'impéri… al mandat D'obéir à tous les ministres, D'applaudire à tous les sinistres Et d'approuver tous les chaos, Regrette ses doux cacaos. Je crains qu'Ollivier ne se blouse En s'imaginant que la blouse Et le paletot voteront En faveur de son double front. De nouveau Janus pourrait être Désabusé, Morny, son maître, Ne pouvant plus, du haut du ciel, « Écarter », cette fois, Bancel.	Avant-hier, le dernier vestige Du temps si fécond en prestige Qui vit Brumaire et Waterloo, Vint de l'autre côté de l'eau Poser mainte et mainte immortelle À la grille devant laquelle On est si fier d'être Français. Coulez mes larmes, — sans excès ! Cependant les poètes rêvent Et leurs chants ailés nous enlèvent Dans les cieux immenses et clairs. Ceinte de rayons et d'éclairs, Voici venir l'œuvre du Maître Dont l'éclat tournant nous pénètre D'un tremblement religieux. Le Poète prodigieux, Cette fois encore, relève Ceux que tient opprimés le glaive Ou la loi des forts et, vengeant L'humanité, sur le méchant, Fait luire, large éclair de haine, Les trente-deux dents de Gwynplaine. Barra[221].

[221] *OPC*. pp.130-131.

« Au pas de charge » paru dans *Le Rappel*



elle femme.

3

pouvaient parler ! L'autre
à l'hôtel des ventes un por-
esse Caroline Bonaparte
avec le cadre.

rbres de la liberté plantés
il n'en reste qu'un seul,
révise, on l'a oublié sans
sa cime haute et fière au-
s, narguant la pioche des

fficieux annonce que « le
» vient de faire pour sa
parc de Saint-Cloud, et qu'il
même. Si c'était nous qui
on nous accuserait d'allu-
graphe de nos amis, qui,
lui-même.

ni, c'est à la mode.
re, il n'est point besoin
, derrière des matériaux
âte, des hommes souillés
nt le coup de feu ; en peu
surges eurent épuisé leurs
r le sommet de la barri-
out jeune homme, presque
nuait à tirer.
des balles ! lui dit-on.
lus.
ref, alors!
croire que nous ne nous

ait cette réponse, une dé-
a en plein corps. Alors
nise, et montrant sa poi-
ang s'échappait par trois

adiez des balles, en voici !

Un passant.

U BOIS DE BOULOGNE.

es ont été assez tristes,
uillées. Peu, très-peu de
e le sexe laid.
enses qui sont censées in-
s sur les pelouses, peut-
ise de ces défenses, les
nombreux et plus ardents

I

Les petits tambours de l'an II,
Joyeux garçonnets hasardeux
Que les balles n'effrayaient guère,
Ces tapins de la bonne guerre
Ne sont pas si morts qu'on le croit
Et dans la lutte qui s'accroît
Iront frappant sur la peau d'âne.

∴

M. Devinck, que l'on candamne
A se porter, las! candidat
Avec l'impéri.. al mandat
D'obéir à tous les ministres,
D'applaudir à tous les sinistres
Et d'approuver tous les chaos,
Regrette ses doux cacaos.

Je crains qu'Ollivier ne se blouse
En s'imaginant que la blouse
Et le paletot voteront
En faveur de son double front.

Ce nouveau Janus pourrait être
Désabusé, Morny, son maître,
Ne pouvant plus, du haut du ciel,
« Ecarter », cette fois, Bancel.

∴

Cependant les poëtes rêvent
Et leurs chants ailés nous enlèvent
Dans les cieux immenses et clairs.
Ceints de rayons et d'éclairs,
Voici venir l'Œuvre du Maître
Dont l'éclat tournant nous pénètre
D'un tremblement religieux.

∴

Avant-hier, le dernier vestige
Du temps si fécond en prestige,
Qui vit Brumaire et Waterloo,
Vint de l'autre côté de l'eau
Poser mainte et mainte immortelle
A la grille devant laquelle
On est si fier d'être français.

Coulez mes larmes, — sans excès.

∴

Le Poëte prodigieux
Cette fois, encore relève
Ceux que tient opprimés le glaive
Ou la loi des forts, et, vengeant
L'Humanité, sur le méchant
Fait luire, large éclair de haine,
Les trente-deux dents de Gwynplaine.

Barra.

cal du *Réveil*, revient sur *Rien*
vigoureusement à partie les ad
Richard Wagner; « l'intrépide
naire qui a combattu l'ordre si
cade de Dresde en 1848. »

C'est là-dessus, — dit M. Vallier
n'allons plus nous entendre du tou
La voilà donc l'opinion que vou
de l'art et des artistes, serviles th
la tradition ! Pour vous-autres, le
n'est donc qu'un laquais, obligé de
sa partition, sa foi politique et ses
toyen. Ah ! je ne m'étonne plus qu
déplaise. Trop de sonorité ! soupir
de chœurs! Et vous fermez les fen
bouchez les oreilles. Pourtant, ce r
tympan maladif qui se révolte, ce
timents de valet qui sont choqués.
Non, il ne vous sera jamais do
prendre que, dans un ouvrage qu
vant le feu de la rampe la cause d
ple, ce peuple, qui ne peut être re
par le chœur, doit nécessairement
cipal rôle. Il ne vous sera jamais d
prendre que c'est moins du personn
zi qu'il s'agit que de l'idée de l
dont il s'est fait l'apôtre. La belle a
couler des romances, de murmure
moureux, alors qu'il faut les grand
qui expriment les grandes idées e
les grandes masses!
Le génie le plus grand, sachez
qui, en servant l'art, fait acte de c
Vallier.
Voilà une opinion qui va bien
M. Prudhomme.

Mon Dieu, oui, madame. L
des communes vient d'abolir
sœurs. Et la chose a paru si i
M. Louis Blanc, qu'il a laiss
discours de M. Sumner et
l'*Alabama* pour entretenir de
lecteurs du *Temps*.

Abolir les belles-sœurs, juste ci
vous. C'est ainsi qu'il plaît à M. B
et à des âmes pieuses, protestante
ques, de définir la décision réce
par la Chambre des communes ;
lité, le fait n'est pas tragique à
Chambre des communes a tout sim
cidé, à une majorité de 99 voix, c
il serait loisible, en Angleterre,
marié d'épouser la sœur de sa fe
mort de celle-ci, bien entendu.

∴

Notez que cette question a
qu'à ce jour résolue trente-tr
l'affirmative dans la Chambr
munes, et toujours en vain,
des lords opposant à la réform
une résistance invincible. Pou
parbleu, parce que c'est le pau
que cette question intéresse.

Ainsi que lord Bury l'a dit, un ho
père de trois ou quatre enfants,
meurt, est dans l'absolue nécessité

Concernant la structure, alors que la version de « la Pléiade » ignore la mise en page du poème, la version du *Rappel* est plus stratégique. Le poème se compose simplement de six strophes dans « la Pléiade ». Cependant, nous pouvons remarquer trois points placés en forme de triangle entre les 1ère et 2ème strophes, les 3ème et 4ème strophes, les 4ème et 5ème strophes et les 6ème et 7ème strophes, dans la version originelle. De plus, la 3ème strophe de huit vers est séparée en deux parties, c'est-à-dire en deux quatrains ainsi :

> Je crains qu'Ollivier ne se blouse
> En s'imaginant que la blouse
> Et le paletot voteront
> En faveur de son double front.
>
> De nouveau Janus pourrait être
> Désabusé, Morny, son maître,
> Ne pouvant plus, du haut du ciel,
> « Écarter », cette fois, Bancel.

Aussi, il semble que le v.37 de la 5ème strophe soit séparé de la strophe selon la mise en page de la version du *Rappel* :

> Avant-hier, le dernier vestige
> Du temps si fécond en prestige
> Qui vit Brumaire et Waterloo,
> Vint de l'autre côté de l'eau
> Poser mainte et mainte immortelle
> À la grille devant laquelle
> On est si fier d'être Français.
>
> Coulez mes larmes, — sans excès !

Comme seules les 3ème et 5ème strophes sont constituées de huit vers, alors que les autres se

fondent sur sept vers, le poème est assez complexe au niveau formel.

« Au pas de charge » du 19 mai	
II Peuple, il faut voir tout en rose : Sadowa n'a pas eu lieu. Si le commerce va peu, Les vieux partis sont en cause. Ce sont eux encore qui, Hors du chemin de ceinture, *Tombent* la candidature De Gregoro Ganeski. Les « passions subversives », Qui vont nous éclaboussant, Nous font un besoin pressant De salutaires lessives.	Ce qu'on ne peut envier, Malgré la louange extrême Qu'il se décerne à lui-même, C'est le destin d'Ollivier. Le progrès poursuit sa marche, Voyez : Godillot fournit L'armée, et Pic fait son nid, Dansons, Français, devant l'arche. Entonnons des *Hosanna*, Qu'à nos fronts brillent les roses, Cachant les marques moroses Que le sabre y dessina. Barra[222].

[222] *OPC,* p.132.

ache à préciser
particulier de la
ivier et M. Ban-

e tromper encore
zini, de Garibaldi,
orme républicaine
le la patrie, et se
nstrument de déli-
ement, en Italie,
stion secondaire à
endance. Il fallait,
t, se délivrer de
s de liberté, il s'a-
Les Autrichiens
outes les liber-
ie l'Italie ne les
mains ; c'était eux
Eh bien, avec les
lesquelles nous
u parmi nous des
ernement du jour
, était l'Autrichien.
on n'a jamais été
é par l'étranger ;
de 1830 n'a jamais
i de l'usurpation ;
d'aujourd'hui a la
ptême ne saurait

d n'est pas en
avec celui de la
ard André à sur
l'avantage d'un
lerait pas. Voici
pu lire à Sauve

ard, nous sommes
en *core* pour notre
. André, titre qui
asse ouvrière et de
ous a *représentes*
rtement, soit pour
de fer, ou autres
me. *Nous devons*
notre âme à Dieu.
is avons toujours
soit pour son bon

ansparent ;

AU PAS DE CHARGE

II

Peuple, il faut voir tout en rose :
Sadowa n'a pas eu lieu.
Si le commerce va peu,
Les vieux partis en sont cause.

Ce sont eux encore qui,
Hors du chemin de ceinture,
Tonybent la candidature
De Gregoro Ganeski.

Les « passions subversives »
Qui vont nous éclaboussant
Nous font un besoin pressant
De salutaires lessives.

Ce qu'on ne peut envier,
Malgré la louange extrême
Qu'il se décerne à lui-même,
C'est le destin d'Ollivier.

Le progrès poursuit sa marche.
Voyez : Godillot fournit
L'armée, et Pic fait son lit.
Dansons, Français, devant l'arche.

Entonnons des *Hosanna ;*
Qu'à nos fronts brillent les roses,
Cachant les marques moroses

Le *Rappel* ne doit
aucun genre de con
lever la prétention
ministration d'avoi
hygiène incomparal
minution notable de

Le docteur Bertill
travaux de statistiq
dables et dont la co
dans la science, a é
que des plus sérieus
rue positive, les asse
dernier, devant feu
M. Genteur, avocat
tés haussmanniennes

Beaucoup de gens
ils ont peur de les
à travers, pour et c
car, en dépit de l'ax
d'un chiffre, ils comp
qu'il faut une déli
lui donner sa vraie
signification.

La méthode jusq
administrations rép
nées de la science
des manieurs de st
en évidence un résu
il faut bien faire val
si petits qu'ils soien
fier ces droites ligne
ment par les mêmes
et de vent, sans
sans aucune atténu
faut pouvoir dire
placards, dont le l
autant de palais
ajouter autant de c
taire, où les cuisin
domestiques sont ét
infectent s'empile

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

2 Le personnage symbolique révolutionnaire : « Barra »

La version publiée dans *Le Rappel* le 8 mai commence par l'image des « petits tambours de l'an II ». Pour les lecteurs du XIXe siècle, la date précisant « l'an II » évoque le calendrier révolutionnaire français, qui correspond aux années de 1793 et de 1794 suivant le calendrier grégorien, c'est-à-dire la période du tout début de la Première République française après la Révolution. Pourquoi le poète a-t-il choisi cette date allusive ? Pour connaître le but du poète, nous devons rappeler un événement historique de « l'an II ». Il s'avère que le poète avait l'intention de parler de la fameuse guerre qui a eu lieu en Vendée en 1793 : la Guerre de Vendée entre les paysans de Vendée et l'armée de la Révolution. Cet événement historique était toujours présent dans l'esprit des lecteurs du poème. Par exemple, Jules Michelet, historien républicain et anticlérical, a analysé la Guerre de Vendée dans l'*Histoire de la Révolution*. En plus de cette allusion à la Guerre de Vendée dans la première strophe, le pseudonyme utilisé pour les poèmes, « Barra », attire sans aucun doute l'attention des lecteurs. Si l'on revient à la Guerre de Vendée, on peut se remémorer automatiquement Joseph Bara (Barra) qui s'était engagé au sein de l'armée républicaine comme tambour : « Joyeux garçonnets hasardeux ». On ne peut pas oublier une anecdote liée à ce petit tambour. Les Vendéens ont voulu le forcer à crier « Vive le Roi » lors de la bataille de Jallais, mais il criait « Vive la République ». À cause de cela, Barra fut tué d'un coup de sabre à la tête. Il est important de noter que la mort du jeune garçon de 14 ans pour la République l'éleva très rapidement en France au statut de héros de la République face à l'ennemi. De fait, cette histoire a inspiré des œuvres d'art depuis sa mort en tant que personnage symbolique de la République[223]. Dans le poème de Verlaine, « Barra », qui est représenté comme celui qui a

[223] Barra a inspiré Jacques-Louis David pour La mort de Barra en 1794. Étienne-Nicolas Méhul a écrit en 1794 une chanson qui montre l'idéologie républicaine de cette époque-là, intitulée *Chant du départ*.

De Barra, de Viala le sort nous fait envie ;

composé le poème, critique la politique des dernières années du Second Empire, en énumérant des hommes politiques contemporains comme Devinck, Ollivier, Morny et Bancel. Comme la Pléiade l'a noté, ils étaient candidats aux élections de mai. Par rapport aux dates du *Rappel*, le 8 et le 19 mai, on peut donc dire que le poète vise évidemment les élections législatives françaises de 1869. Mais quels aspects de la politique le poète a-t-il critiqués ?

3 Propagande contre les bonapartistes à la façon sarcastique et caricaturale

Tout d'abord, nous pouvons aisément relever les noms des hommes politiques dans le poème : Devinck, Ollivier, Morny et Bancel. Devinck était candidat aux élections de mai 1869[224]. L'allusion aux « cacaos (v.13) » nous montre qu'il était connu comme le fondateur d'une chocolaterie comparable à celle de Menier. On ne peut pas oublier non plus qu'il siégeait au sein de la majorité bonapartiste. La critique contre Devinck apparaît aussi dans la versification. Dans la deuxième strophe, on peut faire remarquer un vers ludique : « Avec l'impéri… al mandat », utilisant des points de suspension. Selon la prosodie de la poésie française, la césure n'existe pas pour l'octosyllabe, mais la rime est toujours un élément capital. Le *Petit traité de poésie française* de Banville insiste toujours sur l'importance de « la rime ». La rime « chaos » et « cacaos » du poème de Verlaine pourrait choquer certains

---

Ils sont morts, mais ils ont vaincu.
Le lâche accablé d'ans n'a point connu la vie :
Qui meurt pour le peuple a vécu.
Vous êtes vaillants, nous le sommes :
Guidez-nous contre les tyrans,
Les Républicains sont des hommes,
Les esclaves sont des enfants.

[224] *OPC*, p.1094.

lecteurs, car la répétition de la consonne [ka] apparaît comme une obsession. On pourrait donc entendre « caca » dans le mot « **caca**o » comme une cacophonie : « caca ô !* » (« cacao » nous rappelle automatiquement le chocolat par métonymie. Dans ce cas, la couleur du chocolat correspond-elle à celle du « caca » comme dans le vers de l'« Oraison du soir » de Rimbaud [225]?). Le mot le plus accentué dans chaque vers est sans aucun doute le mot qui se trouve à la position de la rime. C'est pourquoi il vaut mieux que le poète évite de mettre le mot « cacao » à la rime. Pourtant cette technique permet efficacement de tourner en dérision Devinck. Au contraire de ce procédé du poète, le *Petit traité de poésie française* de Théodore de Banville insiste sur l'importance de la rime ainsi :

> La Rime [...] est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers[226].
>
> on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poëte[227].

Tenant compte de ces deux extraits, la rime cacophonique de Verlaine était probablement assez désagréable pour les lecteurs traditionnels.

Ensuite, l'homme politique qui attire le plus fortement notre attention dans ces quatre candidats, est probablement « Ollivier » qui apparaît deux fois dans chaque version. Le décret du 24 novembre 1860 fit naître en lui l'espoir d'une évolution du Régime vers un empire parlementaire à la construction duquel il se vouait désormais, encouragé par « Morny », c'est-

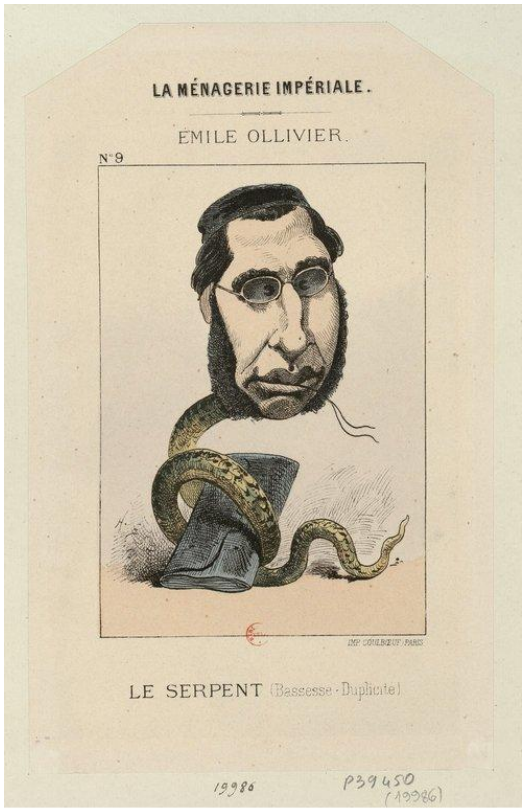
---

[225] Comme on le dit, Rimbaud a employé une image scatologique entre les « excréments » et la couleur de « cieux bruns » dans le poème. Voir, Steve Murphy, « Du sexe des anges : *Oraison du soir* », *Le sens et la mesure*, dir. J.-L. Aroui, Champion, 2003, p. 221-243. Comme on l'a déjà noté, on ne peut pas ignorer une autre cacophonie de Rimbaud dans « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », dont le schéma est proche de Verlaine : « L'Ode Açoka cadre avec la / Strophe en fenêtre de lorette (vv.45-46) ». C'est nous qui soulignons et mettons en gras.

[226] Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française* [Reprod.], 1872, pp.41-42.

[227] *Ibid.*,p.42.

à-dire le Duc de Morny, demi-frère de Napoléon III, qui était « son maître ». Dans l'édition de la Pléiade, on lit au 18ème vers « De nouveau Janus », alors que le poète a écrit dans *Le Rappel* « Ce nouveau Janus [228] ». Selon le contexte, cet adjectif démonstratif « ce » désigne certainement « Ollivier ». On peut donc dire que « Janus », divinité romaine qui a deux têtes, représente « Ollivier ». Il est évident que « double front (v.17) » fait allusion à ce dieu romain. Pourtant, ce n'est pas par hasard que le poète a choisi cette divinité. Il nous faut analyser une caricature d'Émile Ollivier contemporaine du poème.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France [229]

Cette caricature intitulée « Le serpent » est de Paul Hadol dans *La ménagerie impériale*. Le caricaturiste a dessiné Ollivier comme un « serpent » avec un portefeuille ministériel. Ollivier

[228] Voir *Le Rappel* du 8 mai sur *Gallica* :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7529723c.r=le%20rappel%201869.langFR

[229] Pour cette image, consultez Gallica. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53028660b

était une des cibles favorites des caricaturistes républicains pendant le Second Empire. En ce qui nous concerne, le sous-titre de la caricature « Bassesse-Duplicité » nous aide à mieux comprendre les images de « Janus » et de « double front ». En 1857, Ollivier est entré au Corps législatif comme homme politique fortement anti-bonapartiste. Les gens de gauche considéraient donc comme un traître. Pourtant, son attitude anti-bonapartiste changea au cours des années soixante, pour aider l'Empire. Le sous-titre « Bassesse-Duplicité » nous montre bien le sentiment de trahison que son attitude politique a fait naître chez les anti-bonapartistes.

Après l'énumération des bonapartistes, on peut noter un autre homme politique : « Bancel ». Désiré Bancel est connu pour être le candidat radical s'étant élevé contre le Second Empire, c'est-à-dire un adversaire d'Ollivier. Mais Ollivier « ne p[eut] plus écarter Bancel », car « Son maître » « Morny » était déjà décédé. Les partis politiques auxquels les bonapartistes appartenaient apparaissent dans le poème comme « les vieux partis sont en cause » dans la version du 19 mai. Le poète critique l'actualité politique en annonçant le futur écroulement du Second Empire.

4 Allusions à la poésie républicaine de Hugo

Quand on réfléchit à la première poésie républicaine de Verlaine, on ne peut pas oublier son « Maître », c'est-à-dire Victor Hugo, poète républicain majeur du XIXe siècle[230]. Il n'est pas difficile de montrer plusieurs allusions à Hugo dans « Au pas de charge » ; par exemple le « Maître (v.34) » serait sans aucun doute Victor Hugo[231]. De plus, la version du 8 mai finit par « Gwynplaine » qui est le protagoniste principal de l'œuvre de Hugo intitulée *L'Homme*

[230] C'est Steve Murphy qui analyse une relation entre un poème républicain de Verlaine intitulé « La mort » et Victor Hugo : Steve Murphy, « Un premier hommage à Hugo : *La mort* », *Marges du premier Verlaine*, 2003, pp.19-28.

[231] *OPC,* p.1094.

qui rit[232]. Pourtant, comme Arnaud Bernadet le pense, il n'est pas aisé de décoder des images de Hugo dans ce poème, car Verlaine fait allusion à *L'Homme qui rit* « de façon peut-être plus ambiguë qu'on ne pourrait le croire »[233].

Il est évident que l'influence hugolienne, non seulement dans la versification, mais aussi pour ses idées politiques, n'est pas mineure sur le premier Verlaine. Pour « Au pas de charge », il ne faut pas ignorer une analogie importante avec un incipit de poème des *Châtiments* de Hugo : « À l'obéissance passive ». Dans ce célèbre poème est évoqué « l'an deux » comme dans « Au pas de charge ». Nous allons comparer le premier vers de chaque poème.

> « Au pas de charge »
> Les petits tambours de l'an II[234]
>
> « À l'obéissance passive »
> Ô soldats de l'an deux ! ô guerres ! épopées[235] !

Les lecteurs contemporains se rappellent, sans doute, le fameux début d' « À l'obéissance passive ». Tout d'abord, il va sans dire que ces deux poèmes mentionnent « l'an II ». Pour la différence entre ces deux vers, « soldats » et « petits tambours », on peut comprendre que « soldats » est l'hyperonyme des « petits tambours ». De plus, on peut aussi noter une autre analogie à propos de la structure des poèmes. C'est que Hugo et Verlaine opposent dans leurs poèmes les hommes du passé à ceux du présent. Bien qu'il ne s'agisse pas de la Guerre de Vendée dans le poème de Hugo, Verlaine a été inspiré par cette célèbre apostrophe.

L'allusion à la poésie hugolienne dans « Au pas de charge » n'est pas limitée à « À

---

[232] *L'Homme qui rit* se déroule entre 1690 et 1705. Hugo compare le XIXe siècle, contemporain du poète, au début du XVIIIe siècle en Angleterre.

[233] Arnaud Bernadet, *L'Exile et l'utopie* : *Politique de Verlaine*, 2007, p.89, n°104.

[234] *OPC*. C'est nous qui soulignons.

[235] C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

l'obéissance passive », une allusion à *L'Homme qui rit* de Hugo apparaît aussi dans « Au pas de charge » . À la dernière strophe, « Le Poète » avec une lettre majuscule nous montre encore une fois une image de Victor Hugo. Pour analyser la dernière strophe, revenons sur des aspects politiques de l'œuvre de Hugo. À travers *L'Homme qui rit*, Hugo avait l'intention de rédiger un roman sur l'Aristocratie en Angleterre. L'idée du roman est de montrer comment les abus de l'Aristocratie et de la Monarchie envers le peuple ont mené inévitablement à la révolte et à la fameuse Révolution française. Dans ce roman politique, Gwynplaine occupe une place importante, car il est non seulement le personnage principal du roman, mais aussi une incarnation du peuple ; par exemple, on peut noter les phrases suivantes « Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple » et « le peuple, c'est moi ». Il est évident que cette dernière se fonde sur la fameuse phrase de Louis XIV « L'État, c'est moi » qui était la théorie majeure de la monarchie absolue. Gwynplaine représente donc un personnage révolutionnaire et fait référence au peuple en lutte contre le Second Empire pour les lecteurs du poème. Selon ce schéma, « Ceux que tient opprimé le glaive », ce sont les gens dans la misère sous le Second Empire comme la famille de « La soupe du soir », puis « la loi des forts » est la loi selon laquelle les puissants oppriment les faibles et notamment les pauvres. « [L]e Poète prodigieux » avec une majuscule, qui est Hugo, « relève » que la cause politique de tout cela est le régime de Napoléon III.

L'Homme qui rit a commencé à paraître en feuilleton dans *Le Rappel* du 8 mai, en même temps, le journal a inséré une annonce pour la publication de *l'Homme qui rit* à la dernière page. Verlaine fait ainsi l'éloge de « son Maître » concernant la poésie républicaine. De plus, *Le Rappel* est le journal des amis de Hugo. Le Verlaine républicain a tenté de critiquer et de s'attaquer aux élections législatives à venir à sa manière en utilisant un pseudonyme pour se cacher sous le nom de « Barra » et en usant d'images polyphoniques.

Chapitre 4 :

« Les Renards » : La guerre franco-prussienne de 1870

« Les Renards »	
C'est la guerre mathématique Dans l'horreur, toute neuve encor, De son impeccable tactique : – Pas de prestige ; aucun décor ; Des malices d'anthropophages, Et la raie au milieu du front : Ils feront des actes sauvages, Puis bien haut s'en affligeront. Lymphatiques incendiaires, C'est des larmes plein leurs yeux bleus Qu'ils rasent des villes entières Pour un coup de feu derrière eux ; De plus, aussi rusés qu'alertes, Ces idylliques Allemands Savent dissimuler leurs pertes Par de prestes enterrements. Constatons, enfin, puisque, en somme, L'humilité sied aux vaincus, Leur supériorité comme Fins espions. De vrais Argus !	C'est vrai, cela tient du miracle, Et vraiment ces caporaux blonds Semblent ignorer tout obstacle, Guzmans modernes aux pieds longs. Et la France, la pauvre France Devrait bannir de son grand cœur Martyrisé toute espérance, Si le destin n'était moqueur ; Si dans cette lutte morose Dont certes nous ne pouvons mais, Nous n'avions avec nous la cause La plus sainte qui fut jamais ; Si quand, nos armes bien fourbies, Nos canons prêts – et les voilà ! – Forts de nos haines assouvies[236], Nous ne leur disions : « Halte-là ! » Si, saisissant d'une main ferme Fusils, revolvers et poignards, Nous n'allions tantôt mettre un terme A cette guerre de renards [237]!

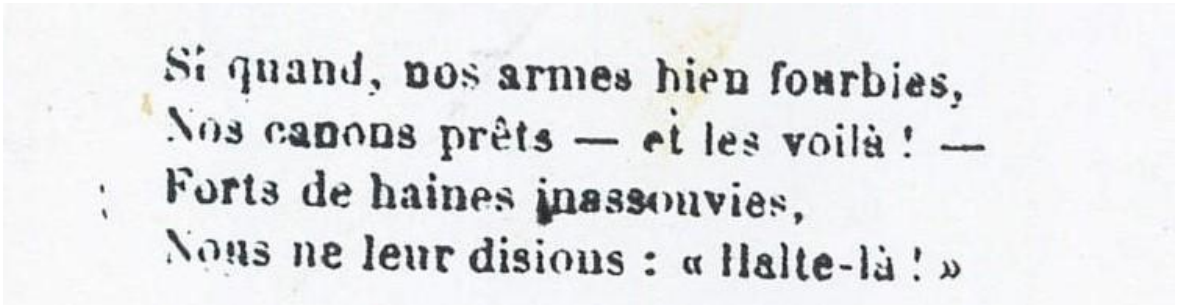
[236] Dans la version du *Rappel*, « Forts de haines inassouvies ».

[237] *OPC*. pp.213-214. Voir aussi la version du *Rappel*.

Le poème en vers intitulé « Les Renards » a été publié le 2 décembre 1870 dans le journal républicain *le Rappel* comme « Au pas de charge », poème composé un an plus tôt. C'est Bouillane de Lacoste qui a exhumé cette pièce dans la collection du *Rappel* et elle a été imprimée dans *Le Mercure de France* pour la première fois en décembre 1956. Mais nous voulons souligner que ce poème a été inséré dans un article du *Rappel*, intitulé « Les on-dit du rempart » rédigé par « un artilleur ».

Pour la version citée ci-dessus, on a fait référence non seulement à « la Pléiade », mais aussi à la version du *Rappel*, car l'éditeur de la Pléiade a commis une erreur. Au v.35 dans la 9ème strophe, l'éditeur a écrit « Forts de **nos** haines assouvies » dans la version de la Pléiade, mais on peut lire « Forts de haines **in**assouvies » dans la version du *Rappel*. C'est une erreur grave, parce qu'elle porte le lecteur à faire un contresens. Quoi qu'il en soit, eu égard à la date du poème, il est évident qu'il s'agit sans aucun doute ici de la guerre franco-prussienne après la déchéance du Second Empire. Le poème peut nous aider à comprendre l'évolution idéologique de Verlaine lors de la guerre.

Extrait de la 9ème strophe


Si quand, nos armes bien fourbies,
Nos canons prêts — et les voilà ! —
Forts de haines inassouvies,
Nous ne leur disions : « Halte-là ! »

Si quand, nos armes fourbies,
Nos canons prêts — et les voilà ! —
Forts de haines inassouvies,
Nous ne leur disions : « Halte-là ! »

Le poème « Les renards » paru dans *Le Rappel*

cette fois encore, le petit prince restera en Italie, « le gouvernement italien ayant refusé son consentement ».

Tant mieux pour lui, si c'est vrai. Il y a des républicains en Espagne comme au Mexique. La dépêche du *Times* dit que la nouvelle de l'élection a été annoncée à Madrid par des salves d'artillerie. Ceux qui ont entendu ces salves ont pu les prendre pour un écho de la fusillade du fossé de Queretaro.

Auguste Vacquerie.

LES ON-DIT DU REMPART

On se souvient de la fureur des bonapartistes, il y a quatre mois, contre quiconque était opposé à la guerre. Le moins qu'on lui fît était de le qualifier de « Prussien ».

L'*Avenir national* rappelle qu'au mois de juillet, pour avoir crié *Vive la paix!* au passage d'une de ces bandes de braillards « guerriers » que la police lâchait dans Paris, des citoyens furent injuriés et maltraités par cette bande. Un de ces citoyens eut ses habits déchirés et ensanglantés.

Ce « Prussien » est le chef du 116e bataillon de guerre, ce brave commandant Langlois, qui a mérité hier d'être mis à l'ordre du jour du chef d'état-major général.

Pendant que le commandant Langlois enlevait si vaillamment la Gare-aux-Bœufs de Choisy, nous serions curieux de savoir ce que faisaient les « patriotes » qui, en juillet, braillaient : *à Berlin!*

Hier matin, une foule considérable assiégeait la butte Montmartre. Elle se portait de préférence sur le côté nord-ouest, qui forme un superbe observatoire militaire. On peut évaluer à dix mille au moins le nombre des observateurs, lesquels, armés pour la plupart de lunettes et de lorgnettes de toute dimension, tâchaient de saisir quelque détail de la bataille. La canonnade, non interrompue, faisait trembler les vitres de toutes les maisons.

Les spectatrices étaient en grand nombre. Tous et toutes suivaient avec une grande émotion, mais aussi avec une patriotique confiance, les vaillants efforts de leurs défenseurs.

La batterie de Saint-Ouen, le fort de la Briche croisaient leurs feux sur le parc et le château d'Epinay. On voyait les progrès du démantèlement du mur d'enceinte du parc. Les boulets y faisaient des trouées. A chaque grondement de nos pièces de marine répondait un coup lointain et sourd des batteries prussiennes. Tous les obus ennemis tombaient en avant de Saint-Ouen. Vers trois heures, l'artillerie a fait trêve, laissant aux troupes le soin d'enlever les positions ennemies.

---

tapissières, des fourgons servant au transport du sucre, etc.

Toutes ces voitures ont été dirigées vers les divers points du champ de bataille pour transporter les blessés aux ambulances.

LES RENARDS

C'est la guerre mathématique
Dans l'horreur, toute neuve encor,
De son impeccable tactique :
— Pas de prestige ; aucun décor ;

Des malices d'anthropophages
Et la raie au milieu du front :
Ils feront des actes sauvages,
Puis bien haut s'en affligeront.

Lymphatiques incendiaires,
C'est des larmes plein leurs yeux bleus
Qu'ils rasent des villes entières
Pour un coup de feu derrière eux ;

De plus, aussi rusés qu'alertes.
Ces idylliques Allemands
Savent dissimuler leurs pertes
Par de prestes enterrements.

Constatons enfin, puisque, en somme,
L'humilité sied aux vaincus,
Leur supériorité comme
Fins espions. De vrais Argus !

C'est vrai, cela tient du miracle,
Et vraiment ces caporaux blonds
Semblent ignorer tout obstacle,
Guzmans modernes aux pieds longs.

Et la France, la pauvre France
Devrait bannir de son grand cœur
Martyrisé toute espérance,
Si le destin n'était moqueur ;

Si, dans cette lutte morose
Dont certes nous ne pouvons mais,
Nous n'avions avec nous la cause
La plus sainte qui fut jamais ;

Si quand, nos armes bien fourbies,
Nos canons prêts — et les voilà ! —
Forts de haines inassouvies,
Nous ne leur disions : « Halte-là ! »

Si, saisissant d'une main ferme
Fusils, revolvers et poignards,
Nous n'allions tantôt mettre un terme
A cette guerre de renards !

PAUL VERLAINE.

Les dépêches télégraphiques des derniers fascicules de la correspondance impériale sont à elles seules toute une histoire intéressante du commencement de la guerre.

N'y aurait-il pas un intérêt au moins aussi grand à publier les dépêches télégraphiques échangées pendant le même temps entre la préfecture de police et les Tuileries? Cela d'abord. On pourrait ensuite s'occuper des dépêches du même genre, transmises à la préfecture pendant toute la durée de l'empire. Rien ne serait plus instructif que la lecture de ces documents.

Je sais qu'on en a déjà parlé au gouvernement, qui a répondu qu'aux Tuileries tout avait été détruit. Soit, mais le double existe aux *archives télégraphiques* de la préfecture. Il y a en ce moment, dans Paris, beaucoup d'employés du télégraphe, à qui la guerre fait des loisirs, et qui seraient heureux de déchiffrer et de traduire la-

cette idée. La réunion du congrès aurlieu à Bruxelles.

L'Autriche aurait déjà envoyé son adhsion. M. de Beust, partisan de la politiqde médiation, aurait donné sa démission serait remplacé par le comte Andrass président du cabinet hongrois et représetant de la politique anti-russe.

La note de la Russie a été remise à Porte le 15 novembre par le chargé d'faires russe.

La Prusse, en cas de lutte entre la Rusie et la Porte, observerait à l'égard de première une « neutralité bienveillante ».

La lutte de la France et de la Prus crée la grande difficulté de la réunion d congrès; comment les deux nations pourraient-elles délibérer côte à côte autoi d'un tapis vert, alors que leur existence joue sur un champ de bataille?

En attendant, la Russie se prépare : ur nouvelle loi étend la nécessité du servi militaire à toutes les classes de la société sous certaines restrictions.

L'ARMÉE DE LA LOIRE

Le *Times* publie la correspondance suvante, que reproduit le *Journal des Débats*

Tours, le 17 novembre.

Des nouvelles d'Orléans établissent que lfrancs-tireurs ont pris un officier prussiparent du comte de Bismark. Ils demandent le retenir comme otage pour le salut de leucamarades pris par les Prussiens.

De nombreux convois de chemin de fer vod'Orléans à Blois et Vierzon. Les environs d'Oléans ont été complétement épuisés par les réquisitions des Allemands. Plusieurs arrestatioront été faites aujourd'hui, à Orléans, de persones soupçonnées d'espionnage, et toute persone étrangère à l'armée est tenue de ne poi s'avancer jusque sur le front de l'armée.

Le bruit courait aujourd'hui que le généravon der Thann fait un mouvement en arrière dToury, mais on ne sait si l'intention du généreest de battre en retraite ou d'exécuter unmarche de flanc sur la droite.

Des nouvelles reçues ici établissent que leAllemands continuent à s'avancer rapidemende l'Yonne à la Loire.

Le général Voights-Rhetz est arrivé hier Tonnerre avec le 10e corps, composé d20,000 hommes.

L'armée du prince Frédéric-Charles marchsur deux colonnes parallèles : l'une passanpar Nogent-sur-Seine, Montereau, l'autre colonne, venant de l'Est, a passé l'Yonne à Sens Le prince Frédéric-Charles est encore à Troyes

Le Moniteur annonce que les Allemands sont retirés de Toury sur Angerville et Bouisseau. Ils se sont aussi retirés de Patay, *Le Moniteur* établit que les positions des Allemandsont maintenant Basoches-les-Hautes, Tille, lPeleux, Dormigniville et Voves, et sur la routde Chartres, Chargens, Corminville et Guigouville.

Une portion du corps de Garibaldi à Autun s'est rendue coupable d'illégalité et d'insubordination, et le gouvernement a pris les mesures les plus sévères pour la supprimer.

Le *Moniteur* condamne les procédés du colonel Bordonne, qui a institué une cour martiale et usurpé l'autorité des tribunaux civils.

1 Fables modernes : poème inséré dans l'article « Les on-dit du rempart »

Comme on l'a déjà fait remarquer, ce poème a été inséré dans le journal avec un article concernant la guerre franco-prussienne (voir l'appendice à la fin du chapitre). L'article commence par l'actualité politique :

> « On se souvient de la fureur des bonapartistes, il y a quatre mois, contre quiconque était opposé à la guerre. Le moins qu'on lui fit était de le qualifier de "Prussiens" ».

L'article explique la situation la plus récente de la guerre franco-prussienne. Aussi, le poème de Verlaine parle-t-il lui aussi de la fameuse guerre : « C'est la guerre mathématique / Dans l'horreur, toute neuve encor ».

Littérature et guerre ont maintenu une relation fertile de longue date. Nous pensons notamment à la littérature de guerre classique, *L'Iliade*, *Le Roman de de la rose*, *La Henriade*, *La Franciade*. Il s'agit non seulement de décrire les exploits du roi, du prince ou du chef de guerre, mais aussi de glorifier ses qualités morales comme la loyauté, le courage, la ténacité. La relation entre la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle et la guerre franco-prussienne a inspiré beaucoup de poètes et d'écrivains. « Les Renards » est un des exemples qui se basent sur cette guerre. Pourtant, le poème ne vise pas à composer une épopée mais un autre genre.

Le titre du poème « Les Renards » nous évoque la « Fable », car non seulement dans l'œuvre d'Ésope, mais aussi dans les *Fables* de La Fontaine, le « renard » est toujours un des protagonistes anthropomorphisés. Depuis l'antiquité, l'image qui lui est associée est celle du mensonge, de la malice, de la flatterie et de la ruse. De fait, les « Renards » du poème de Verlaine se fondent sur cette tradition littéraire : l'expression « aussi rusés qu'alertes » nous

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

montre une image stéréotypée et traditionnelle des renards. Mais il faut noter que « Les Renards » de Verlaine font allusion aux « Prussiens ». L'utilisation de la fable est une technique répandue dans les journaux à cette époque[238]. Mais le poète détourne le poème de la fable traditionnelle vers le poème patriotique.

2 Représentation des « Renards » : la vulgarité et la monstruosité

Comme on l'a déjà vu, les « renards » sont par analogie les Prussiens. Ce qui attire fortement notre attention dans le poème, c'est qu'ils sont représentés comme des gens horribles et sauvages : des « anthropophages » qui commettent « des actes sauvages ». Ainsi, on peut noter telles représentations des prussiens dans le cinquième poème d'*Invectives* intitulé « Metz ».

> Metz, depuis l'instant exécrable
> Où ce Borusse misérable
> Sur toi planta son drapeau noir
> Et blanc et que sinistre ! telle
> Une épouvantable hirondelle,
> Du moins, ah ! tu restes fidèle
> À notre amour, à notre espoir[239].

Il s'agit d'une ville française, « Metz ». Le poème se base sur le moment où la ville était assiégée par des Prussiens lors de la guerre franco-prussienne. Le « Borusse misérable »

[238] Th. de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards, Tome VI, Honoré Champion, 1999, p. 529, note sur « Le lion ». Le titre « Les Renards » nous rappelle en même temps facilement le poème républicain intitulé « Les loups ».

[239] *OPC*. p.904. Le mot « Borusse » est synonyme de Prussien.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

évoque au poète un sentiment de tristesse.

On peut relever des images négatives des Prussiens dans d'autres œuvres de poètes de la même époque. Voici une citation de *L'année terrible* de Hugo.

> Mais ils sont monstrueux pourtant, convenez-en.
> Des premiers rois venus ils ont l'aspect vulgaire ;
> Mais ils viennent avec des légions de guerre.
> Ils poussent sur Paris les sept peuples saxons.
> Hideux, casqués, dorés, tatoués de blasons,
> Il faut que chacun d'eux de meurtre se repaisse [240];

Dans cette citation, Hugo mentionne la vulgarité et la monstruosité des Prussiens lors du Siège.

Nous allons analyser d'autres poèmes portant sur le Siège chez Leconte de Lisle et Gautier. D'abord, commençons avec un extrait de Leconte de Lisle.

> Vois ! La horde au poil fauve assiège tes murailles
> Vil troupeau de sang altéré,
> De la sainte patrie ils mangent les entrailles,
> Ils bavent sur le sol sacré[241].

Ensuite, voici une citation de Gautier.

> […] maintenant réceptacle des Prussiens, cachés sous les ombrages comme des bêtes fauves. Là sont nos ennemis, invisibles le jour et rôdant la nuit à l'heure où sortent les animaux féroces[242].

---

[240] Victor Hugo, *L'année terrible*, *Œuvres poétiques*, vol. III, 1872, p.309. c'est nous qui soulignons.

[241] Leconte de Lisle, « Le Sacre de Paris », *Poèmes tragiques*. C'est nous qui soulignons.

[242] Théophile Gautier, *Tableaux de siège, Paris, 1870-1871*, troisième édition, G. Charpentier, Libraire-Éditeur, 1881, pp.68-69.

Comme nous l'avons vu précédemment, les Prussiens sont dépeints avec des caractéristiques des animaux sauvages : ce sont des aspects vulgaires, sauvages et bestiaux comme ceux d'un ogre. On peut y ajouter de plus un aspect impitoyable et cruel des Prussiens : « ils rasent des villes entières ». Ces descriptions des Prussiens étaient assez courantes dans les poèmes et les romans de cette époque traitant de la guerre franco-prussienne.

3 Points communs avec d'autres poèmes de l'époque : Idylles prussiennes de Théodore de Banville

Quand Verlaine mentionne « ces idylliques allemands » au vers 14, il est pertinent de penser qu'il fait référence au recueil de Banville intitulé *Idylles prussiennes*[243]. Le recueil a été publié en 1871 dans le contexte de la guerre franco-prussienne, en se basant sur une tonalité patriotique. Selon l'édition critique de Banville, ces poèmes sont publiés dans *Le National* d'Ildefonse Rousset, entre le 3 octobre 1870 et le 6 février 1871[244]. Mais les images des poèmes de Banville impliquent « Les Renards » de Verlaine publié le 2 décembre 1870. L'analogie entre « Les Renards » et *Idylles prussiennes* ne se limite pas au thème patriotique, mais on peut montrer une structure analogue entre le poème de Verlaine et le recueil de Banville. « Les Renards » se compose de dix quatrains. Chaque vers est en octosyllabes. De plus, le poète emploie des rimes croisées. Dans les poèmes des *Idylles prussiennes*, Banville choisit la même structure que celle des « Renards ». Tous les poèmes de ce recueil se fondent sur le quatrain, l'octosyllabe et les rimes croisées, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une strophe massivement utilisée dans la poésie française. On peut donc dire que ce n'est pas une

[243] Théodore de Banville, *op. cit*., p.530. « Verlaine semble renvoyer directement aux *Idylles prussiennes* en reprenant son titre dans l'expression "Ces idylliques allemands" ».

[244] Théodore de Banville, *op. cit*., p.417.

coïncidence, mais que Verlaine connaissait déjà le projet de Banville.

On sait que l'amitié entre ces deux poètes a duré longtemps. Banville était toujours l'un des véritables maîtres de Verlaine, qui lui vouait respect et admiration dans sa correspondance[245]. Nous allons analyser la versification de ces deux poètes[246]. Dans sa versification, le premier Verlaine emploie une rime stratégique. Tout d'abord on peut noter la relation de sens entre les mots rimés.

> Des malices d'anthropophages
> […]
> Ils feront des actes sauvages,

L'« anthropophage », image stéréotypée des Prussiens sanguinaires et violents, rime avec l'adjectif « sauvages ». Il va de soi que l'enchaînement de cette rime nous montre la barbarie des Prussiens. Un tel enchaînement de la rime apparaît dans une autre strophe pour se moquer des Allemands.

> Ces idylliques Allemands
> […]
> Par de prestes enterrements.

On peut percevoir la rime riche entre « Allemands » et « enterrements ». La rime peut inciter les lecteurs à supposer une moquerie à l'encontre des Prussiens. Cette technique de rime éloquente est un des procédés principaux des œuvres banvilliennes. On peut faire remarquer

[245] Un des textes publiés dans *Les Vaincus* intitulé « Les uns et les autres » a été dédié à Banville lors de la publication de *Jadis et Naguère*, alors que le poète l'avait dédié à Eugène Vermersch au début.

[246] Pour la relation dans la versification entre Banville et Verlaine, Bienvenu a montré une nouvelle interprétation en analysant le fameux « Art poétique » de Verlaine et le *Petit traité de poésie française* de Banville. Jacques Bienvenu, « *L'Art poétique* de Verlaine : une réponse au traité de Banville », *Europe*, n°936 (numéro consacré à Verlaine », 2007, pp.97-108.

le même procédé dans les *Idylles prussiennes*. Dans ce recueil, Banville choisit souvent le mot « allemand[s] » comme rime. Le poète y emploie le mot « allemand » neuf fois au total à la rime. Voici des exemples.

> Joyeux, parmi les <u>râlements</u>
> Dont l'horreur vous enivre d'aise,
> Vous plaquez des vers <u>allemands</u>
> Sur l'air de notre Marseillaise [247]!

Dans cette citation, la rime « râlements » et « allemands » nous rappelle les Français qui meurent, tués par les Prussiens.

> Où la Mort, ta fidèle amante,
> Blanche sous le casque <u>allemand</u>,
> Peut remplir sa coupe fumante
> Et se soûler <u>hideusement</u>[248].

Dans cet extrait, le poète rapproche le mot « allemand » de l'adverbe « hideusement » à la rime. Cette rime nous montre la laideur des Prussiens.

Bien que l'on puisse souvent remarquer ce type de moquerie à l'encontre des « Allemands », il ne faut pas laisser de côté les aspects patriotiques présents dans les textes de ces deux poètes. Pour « Les Renards », le patriotisme de Verlaine apparaît à la rime suivante.

> Et la France, la pauvre <u>France</u>
> Devrait bannir de son grand cœur
> Martyrisé toute <u>espérance</u>,

[247] Théodore de Banville, *op. cit.* p.11. « La Marseillaise ».

[248] Théodore de Banville, *op. cit.* p.15. « La Besace ».

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

La rime « France / espérance » se base sur une rime riche[249]. De plus, la répétition de la « France » et avec l'adjectif « pauvre » insiste sur la « France » moribonde à cause la guerre, mais la rime montre que la « France » conçoit des « espérance[s] ». Le plus remarquable est que l'on peut noter les mêmes rimes issues des *Idylles prussiennes*.

> Et le ciel lui-même a souri
> Dans la nue, et je vois, ô France !
> Flotter devant ton front chéri
> Le voile bleu de l'Espérance [250]!

C'est la dernière strophe du poème intitulé « Espérance[251] ». On ne peut pas oublier que c'est une des techniques recommandées par Banville dans le but de produire des liens métaphoriques entre les termes placés à la rime. En dépit de cette analogie de la rime, les deux poèmes nous donnent une impression très différente. Dans « Les Renards », des propositions hypothétiques apparaissent dans la 7ème strophe pour dire l'irréel, au conditionnel : « devrait

---

[249] La rime « France / espérance » apparaît dans d'autres poèmes du second Verlaine. Pourtant, cette rime n'y contient plus de significations politiques, mais religieuses. Voir Solenn Dupas, *Poétique du second Verlaine, Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Classiques Garnier, 2010, p.233, p.235.

[250] Théodore de Banville, p112. « Espérance » publié le 5 décembre 1870 dans *Le National*.

[251] Banville reprend la même rime dans un autre poème intitulé « Épilogue » qui se trouve à la fin du recueil.

> Rime, avant cet âge fatal,
> Voilà bien longtemps, quand la France
> Dans une coupe de cristal
> Buvait le vin de l'espérance,

Pourtant, quant à la relation entre ces deux poètes, l' « Espérance » nous semble plus notable que l'« Épilogue », car celui-là est daté de « Décembre 1870 » et celui-ci daté de « Février 1871 », c'est-à-dire qu'« Espérance » est contemporain des « Renards » de Verlaine. Théodore de Banville, *op. cit*. p.178.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

bannir ». De plus, à partir de 8ème strophe, chaque strophe se compose d'une anaphore par la répétition du mot « Si » au début de chaque strophe. L'insistance de la répétition saute aux yeux du lecteur. Cela pourrait exprimer le sentiment de fort regret du poète.

À travers cette analyse, on ne peut pas dire si c'est Verlaine qui fait référence au poème de Banville, ou bien si c'est au contraire Banville qui s'inspire de Verlaine. Notons tout de même une différence : pour l'« Espérance » de Banville, le poème se fond sur une « tonalité optimiste »[252] alors que « Les Renards » se base sur une tonalité pessimiste.

Alors que Verlaine a composé bon nombre de poèmes politiques, « Les Renards » est un poème important qui parle de la guerre franco-prussienne et nous aide à comprendre son procédé poétique. Le poème de Verlaine n'est pas une parodie des *Idylles prussiennes*, ni une critique contre la poésie banvillienne, mais Verlaine a employé la forme du recueil et le système de la rime recommandés par Banville. Le recueil de Banville vise à dénoncer « l'absurdité des guerres [253]». Verlaine, quant à lui, a composé un poème montrant des sentiments de remords et de pessimisme. « Les Renards » montre un Verlaine patriote face aux Prussiens lors du Siège et qui emploie des images insultantes

[252] Voir la note de l'« Espérance », Théodore de Banville, *op. cit.,* p.500.

[253] Théodore de Banville, *op. cit*., p.432.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Appendice :

Un sonnet contemporain des « Renards » : « Obus et Philosophie mêlés »

Un sonnet intitulé « Obus et Philosophie mêlés » a été publié dans *le Rappel* le 12 janvier 1871. Le poète a inséré ce sonnet dans *Invectives* en changeant le titre « Écrit pendant le siège de Paris (Décembre 1870) ».

. . . . . ! (Cambronne)
Loyal poignet d'acier, bon vieux héros choisi
De par le bon vieux Dieu barbu des vieilles bibles
Pour être le plus pur entre les plus terribles,
Goëtz de Berlichingen… que dis-tu de ceux-ci ?

Dorothée, Ottilie ! ô vierges, vous, quasi
Des anges, qui, parmi vos rêves si paisibles,
Tout au plus évoquiez des amis impossibles
À force de vertus, qu'en dites-vous aussi ?

Et vous, les jeunes gens, fières Maisons-moussues,
Contempteurs des docteurs et des choses reçues,
Terreur des Philistins abjects, splendides fous ;

Sur Paris, sur Paris ! ce ne sont pas des mythes,
L'Allemagne (il paraît) lance, qu'en dites-vous ?
Stupidement des culs horribles de marmites.

On cite ici la version du *Rappel*. Comme le note la Pléiade, la 1ère version du *Rappel* avait une épigraphe. Le Dantec a fait remarquer l'épigraphe dans une note comme suit : « … !

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

(*Cambronne*[254]*)* ». Pourtant, peut-être a-t-il fait une erreur typographique, car nous pouvons, en revanche, noter cinq points dans la version du *Rappel*, « . . . . . ! (*Cambronne*) », c'est-à-dire que ce ne sont pas simplement des points de suspension. On a failli passer à côté d'aspects républicains et ludiques de Verlaine dans cette épigraphe.

Pierre Cambronne est général de l'Empire. Il a accompagné Napoléon I à la Bataille de Waterloo. À la fin de la bataille, le général britannique Charles Colville l'a sommé de se rendre. Pourtant il a répondu « La garde meurt mais ne se rend pas ! » Devant l'insistance du Britannique, il a crié une phrase connue comme le « mot de Cambronne » : « Merde ! » Cet événement historique attire beaucoup les écrivains du XIXe siècle. Par exemple, Victor Hugo l'a repris dans *Les Misérables*. Ainsi, nous pensons que les cinq points de l'épigraphe du sonnet font allusion aux cinq lettres de cette fameuse phrase.

Le sonnet commence par l'évocation d'un personnage historique en Allemagne : « Goëtz de Berlichingen », Götz von Berlichingen en allemand. Il est un chevalier surnommé « Main de fer », car il a perdu une main lors de la guerre et il a utilisé une prothèse fabriquée en fer. Cette allusion apparaît au début du sonnet : « Loyal poignet d'acier ». En 1773, Goethe a écrit une pièce de théâtre sur lui. Götz est devenu célèbre grâce à cette pièce. On peut relever aussi l'aspect imbécile des Allemands dans ce sonnet ainsi que dans « Les Renards » ; « L'Allemagne lance […] stupidement des culs horribles de marmites ». L'expression du dernier vers du sonnet attire notre attention : « des culs horribles de marmites ». De plus, la césure de ce vers est notable : « Stupidement des culs + horribles de marmites ». Il va donc de soi que cette césure audacieuse met les mots « culs » et « horribles » en relief. On peut en même temps noter une autre image érotique avec le verbe « éjaculer » qui provient étymologiquement du verbe « lancer ». On ne peut ignorer non plus l'idée de « culs de bouteilles ». Cette image des obus qui tombent et cette comparaison (marmites) apparaissent

[254] *OPC*. p.1315.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

souvent dans les caricatures. Ainsi, dans la chute du sonnet, le poète a décrit une image double : actualité de l'Allemagne sur Paris et sa vulgarité.

Quant à la versification, bien que le sonnet se base sur l'alexandrin, on peut faire remarquer les discordances à la césure.

De par le bon vieux Dieu + barbu des vieilles bibles (v.2)

Des anges, qui parmi + vos rêves si paisibles, (v.6)

Terreur des Philistins + abjects, splendides fous ; (v.11)

Tranquillement des culs + horribles de marmites. (v.14)

Selon les citations ci-dessus, on peut noter deux procédés de césure ; le poète met la césure entre le substantif et son adjectif, ou bien la césure est mise après la préposition, alors que les prépositions disyllabiques sont absolument courantes, notamment chez les romantiques.

Comme nous le voyons dans le sonnet que nous avons analysé, et dans le poème « Les Renards », les poèmes de cette période se fondent ainsi sur la moquerie sarcastique contre les Allemands et sur le fort sentiment de patriotisme du poète. Dans ces poèmes que l'on analyse, on peut noter quelques aspects prosodiques de ses prédécesseurs.

Chapitre 5 :

La poétique de l'Album zutique et du Verlaine zutiste

Autour du « Propos du Cercle » et du « Pantoum négligé »

1 Album zutique contre le Parnasse contemporain ?

Dans l'histoire de la littérature française de la seconde moitié du XIXe siècle, il existe un album peu étudié. C'est l'œuvre collective intitulé *Album zutique* qui a été créé dès octobre 1871 par les membres du « cercle zutique ». Ce sont une vingtaine de poètes et plusieurs artistes qui formaient le Cercle, dont Paul Verlaine et Arthur Rimbaud étaient des participants assidus. La plupart des poèmes insérés dans le recueil sont remplis d'images parodiques et obscènes avec des dessins caricaturaux à l'image du titre ludique qui provient du mot « zut ».

L'album n'a guère attiré l'attention des spécialistes pendant longtemps, car on a souvent considéré l'*Album zutique* comme un recueil mineur en raison de ses aspects burlesques contrairement à d'autres recueils « sérieux » comme *Romances sans paroles* de Verlaine, par exemple. Malgré cette situation particulière de l'*Album zutique*, il nous semble qu'il est revalorisé ces dernières années. On a tendance à analyser les poèmes du recueil en

fonction du climat idéologique, politique et socio-historique de l'époque[255]. Notre présent chapitre se fonde aussi sur cette tendance des études actuelles, en tenant compte des contextes culturel, politique et littéraire du XIXe siècle.

D'abord, réfléchissons de nouveau à la date de la confection de l'*Album zutique* avec précision. Comme nous l'avons déjà vu, la préparation du recueil remonte jusqu'au mois d'octobre 1871, c'est-à-dire selon l'histoire de France, cinq mois après « la Semaine sanglante » de la Commune de Paris qui s'est insurgée contre les Versaillais. De fait, les zutistes républicains comme Verlaine et Rimbaud ont souvent composé des poèmes politiques, anti-bonapartistes et communards pour le recueil. Pourtant, on ne fait guère attention à cette date au niveau de l'histoire de la littérature. La date de la préparation de l'*Album zutique* nous rappelle le mouvement du Parnasse. Ce mouvement était sous-estimé et souvent passé sous silence, alors que, comme Yann Mortelette le pense, le Parnasse « a renouvelé le romantisme, préparé le symbolisme, résisté au réalisme[256]». Étant donné que le premier *Parnasse contemporain* a été publié en 1866 et le deuxième en 1869, la confection de l'*Album zutique* côtoie celle du deuxième *Parnasse contemporain*. De plus, des poètes parnassiens participaient au « cercle zutique » : Paul Verlaine, Léon Valade ou Charles Cros entre autres. C'est pour cela que nous pensons qu'il existe une relation sous-jacente entre *Album zutique* et *Parnasse contemporain*.

Quand on étudie ces deux recueils, *Album zutique* et *Parnasse contemporain*, il est

---

[255] À notre connaissance, la première étude sur l'*Album zutique* est celle de Daniel A. de Graaf : « L'Album zutique », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, n°41.3, 1963, pp.800-806. Et à partir des années 2010, des études de l'*Album zutique* ont paru consécutivement sous forme de monographies et d'études collectives. Seth Whidden (dir.), *La Poésie jubilatoire. Rimbaud et Verlaine et l'Album zutique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010. Bernard Teyssèdre, *Rimbaud et le foutoir zutique*, Paris, Léo Scheer, 2012. Denis Saint-Amand, *La Littérature à l'ombre, sociologie du Zutisme*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2013. Seth Whidden, « Vermersch and the Zutistes : Toward an Archeology of 'Zut' », in *Cincinnati Romance Review*, 36, 2013, p.23-41.

[256] Voir la présentation de l'auteur, Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Fayard, 2005.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

facile de montrer des similitudes et des différences. Par exemple, à propos de la structure globale, ce sont des recueils collectifs composés par des poètes contemporains et les poèmes insérés sont inédits. Par contre, l'*Album zutique* s'oppose radicalement à l'esthétique du Parnasse : notamment à « l'Art pour l'Art », à l'apolitisme et à « l'Impassibilité ». Arnaud Bernadet a donc raison de dire que le « zutisme » est « bien plus dissident, anarchiste, et subversif en ce qu'il raille ouvertement les clichés et les facilités du Parnasse ». L'*Album zutique* nous semble être l'antithèse de la poésie parnassienne.

Pour appréhender cette relation entre le « zutisme » et le Parnasse, analysons un sonnet intitulé « Propos du Cercle », qui se trouve au tout début du recueil, composé par Léon Valade et Jean Keck.

Propos du Cercle

(Mérat) Cinq sous ! C'est ruineux ! Me demander cinq sous ?
Tas d'insolents !... (Penoutet) Mon vieux ! je viens du café Riche ;
J'ai vu Catulle… (Keck) Moi, je voudrais être riche. —
(Verlaine) Cabaner, de l'eau d'aff !... (H. Cros) Messieurs, vous êtes saoûls

(Valade) Morbleu, pas tant de bruit ! La femme d'en dessous
Accouche… (Miret) Avez-vous vu l'article sur l'Autriche
Dans ma revue ?... (Mercier) Horreur ! Messieurs, Cabaner triche
Sur la cantine ! (Cabaner) Je… ne… pu..is répondre à tous !

(Gill) Je ne bois rien, je paye ! allez chercher à boire,
Voilà dix sous ! (A^ne^ Cros) Si ! Si ! Mérat, veuillez m'en croire,
Zutisme est le vrai nom du cercle ! (Ch. Cros) En vérité,

L'autorité, c'est moi ! C'est moi, l'autorité…
(Jacquet) Personne au piano ! C'est fâcheux que l'on perde
Son temps, Mercier, jouez le Joyeux Viv…… (Rimbaud) Ah ! Merde !
Léon Valade — J. Keck[257]

[257] *Album zutique*, [Reproduction en fac-similé], présentation, transcription, typographiques et

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Les noms entre parenthèses montrent les poètes et les artistes qui participaient au Cercle. Arnaud Bernadet explique le sonnet comme suit :

> En ouverture de l'*Album zutique*, « Propos du Cercle » ne constitue pas un programme artistique, encore moins un manifeste. Ces paroles tombent au contraire mal à propos, abusant de l'incohérence et du coq-à-l'âne[258].

Certes, le sonnet ne décrit clairement pas « un programme artistique » du recueil, mais eu égard au titre et à la position du sonnet, nous pourrions donc le lire comme une préface ou un avant-propos à l'*Album zutique*.

Le sonnet représente une scène de camaraderie. À première vue, la langue familière et argotique est utilisée dans le poème tout entier. Par exemple, « l'eau d'aff (v.3) » signifie « l'eau de vie[259] ». Quant à la structure du poème, Léon Valade et Jean Keck emploient le sonnet, forme fixe et classique. Selon la versification du sonnet français, les combinaisons de rimes les plus courantes sont abba abba ccd ede ou abba abba ccd eed. En revanche, « Propos du Cercle » présente la formule abba abba ccd **de**e. Ce qui frappe, c'est le fait d'utiliser pour les tercets des rimes plates alors que dans un sonnet, cela est peu courant et jugé traditionnellement inacceptable. De plus, bien que ce sonnet soit en alexandrins, mètre également classique, Valade et Keck essaient une autre forte discordance dans un vers suivant.

> Sur la cantine ! Je / ne puis répondre à tous[260] ! (v.8)

---

commentaires de Pascal Pia, Édition du Sandre, 2008.

[258] Verlaine, *Romances sans paroles, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie* par Arnaud Bernadet, Flammarion, 2012, p.202.

[259] Léon Hayard, *Dictionnaire d'argot*, Vve L. Hayard, 1907, p.17.

[260] C'est nous qui supprimons les points de suspension du vers original.

Comme ce vers est en alexandrins, on doit mettre une césure entre la 6ème et la 7ème syllabe. Cette césure est d'abord si frappante parce qu'elle sépare le sujet « je » du proclitique monosyllabique. En même temps la césure se trouve audacieusement entre deux syllabes féminines « j**e** / n**e** ». Cette césure est audacieuse puisqu'elle isole avant la césure le pronom normalement inaccentuable « Je ». Cette césure peut marquer comme une hésitation de l'énonciateur mais ce vers très discordant peut aussi être lu de manière ternaire, suivant le procédé du « trimètre », avec une coupe dite « enjambante » ou « à l'italienne » entre les syllabes 4 et 5 : « Sur la canti/ne ! Je ne puis / répondre à tous ! ». Il s'agit d'une discordance que les poètes classiques et même Hugo évitaient[261]. Cela produit certainement un effet choquant pour les lecteurs contemporains. Cette discordance représente probablement le ton comique de « Cabaner » qui « triche » au niveau de la métrique.

Dans le deuxième tercet, un autre procédé essentiel du recueil apparaît : la parodie. Il est évident que le v.12 « L'autorité, c'est moi ! » provient de la célèbre formule attribuée à Louis XIV et concernant la monarchie absolue : « L'État, c'est moi. » La phrase qui suit, « c'est moi, l'autorité », produit en même temps un chiasme. Le vers contient donc également l'un des procédés importants et ludiques du recueil.

Nous avons étudié la structure, la versification et la parodie, en analysant « Propos du Cercle ». Or, il est pertinent qu'Arnaud Bernadet ait noté que « cette fumisterie procède d'une vision sceptique et désenchantée de l'art. Elle jette un doute sur l'idée même de poésie, de beau de valeur[262]. » les analyses ci-dessus nous permettent également de penser qu'en ouverture de l'*Album zutique* ce sonnet essaie de renverser la poésie classique et parnassienne.

---

[261] Benoît de Cornulier, *Art poétique, Notion et problème de métrique*, Presses universitaire de Lyon, 1995, p.79. « On peut imaginer que si Hugo n'a jamais placé de féminine 6e et 7e dans un 12-syllabe, ce n'est pas guidé par un instinct rythmique et un système métrique sous-jacent à son œuvre ; c'est par peur de "faire une faute" ».

[262] Verlaine, *Romances sans paroles, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie* par Arnaud Bernadet, Flammarion, 2012, p202.

Il résume et suggère aussi la théorie et les techniques du « zutisme ».

2 La stratégie du « Pantoum négligé »

Dans cette partie, nous nous focaliserons sur un des poèmes insérés dans l'*Album zutique* afin d'éclairer la poétique zutiste de Verlaine.

Pantoum négligé (version de l'*Album Zutique*)	**Schéma de « Pantoum négligé »**	**Schéma traditionnel du pantoum**
Trois petits pâtés, ma chemise brûle ;	**A**	**A**
Monsieur le curé n'aime pas les os ;	**B**	**B**
Ma cousine est blonde : elle a nom Ursule.	**C**	**C**
Que n'émigrons-nous vers les Palaiseaux !	**D**	**D**
Ma cousine est blonde, elle a nom Ursule.	**C**	**B**
On dirait d'un cher glaïeul sur les eaux.	**E**	**E**
Vivent le muguet et la campanule !	**F**	**D**
Dodo, l'enfant do, chantez doux fuseaux.	**G**	**F**
Que n'émigrons-nous vers les Palaiseaux	**D**	**E**
Trois petits pâtés ; un point et virgule ;	**H**	**G**
On dirait d'un cher glaïeul sur les eaux	**E**	**F**
Vivent le muguet et la campanule !	**F**	**H**
Trois petits pâtés ; un point et virgule ;	**H**	**G**
Dodo, l'enfant do, chantez doux fuseaux !	**G**	**I**
La demoiselle erre emmi les roseaux…	**I**	**H**
Monsieur le curé, ma chemise brûle !	**A' (ou B'[264])**	**A**
Alph. Daudet[263].		

Le poème en vers intitulé « Pantoum négligé » peut surprendre par sa forme et son contenu énigmatique. Ce poème a été publié pour la première fois dans l'*Album zutique* en 1871 et le poète l'a publié dans une section nommée « À la manière de plusieurs » dans *Jadis*

[263] *Album zutique*, [Reproduction en fac-similé], Présentation, transcription, typographiques, et commentaires de Pascal Pia, Édition du Sandre, 2008, p.75.

[264] Le dernier vers se compose de la première moitié du v.2 et de la deuxième moitié du v.1. Pour cette raison, on utilise « A' (ou B') ».

et Naguère publié en 1884, après y avoir apporté de légères modifications.

3 Pourquoi Alphonse Daudet ? : Réplique au Parnassiculet contemporain

Vu que Verlaine a ajouté une signature « Alph. Daudet » à la fin du poème, le poète vise

Alphonse Daudet, comme le pense Pascal Pia : « c'est bien sur Alphonse Daudet et sur ses *Amoureuses* que Verlaine avait prétendu prendre modèle en composant ce pantoum[265]. » Mais pourquoi le poète a-t-il pris Daudet pour cible[266] ?

Approfondissons d'abord les aspects biographiques de ces deux hommes de lettres. La relation entre Verlaine et Daudet est obscure et aucune correspondance ne peut venir l'éclairer. Il vaut mieux réfléchir à la position de Daudet face aux Parnassiens. Le témoignage d'Edmond Lepelletier, meilleur ami de Verlaine, nous permet d'en apprendre plus sur la nature de cette relation peu connue.

> […] le groupe de ces néo-romantiques fut définitivement classé sous le nom de Parnassiens. La parodie s'en mêla, et un groupe dissident de littérateurs fantaisistes, parmi lesquels se trouvent Alphonse Daudet, Paul Arène, Jean du Boïs, firent paraître, sous le titre de *Parnassiculet*, un recueil satirique où les procédés des Parnassiens étaient imités et ridiculisés. Il y eut des protestations en mouvement, des gifles dans l'air. Des duels à l'épée : Mendès contre Arène ; des combats à coups de poings, Verlaine contre Daudet, faillirent se produire[267].

---

[265] *Ibid.* p.74.

[266] À notre connaissance, c'est Jean-Louis Aroui qui a étudié le « Pantoum négligé » pour la première fois, en considérant les aspects historiques, formels et intertextuels du poème. Jean-Louis Aroui, « Métrique et intertextes dans le *Pantoum négligé* », in *La Poésie jubilatoire, Rimbaud, Verlaine et l'*Album zutique, sous la direction de Seth Whidden, 2010, pp.327-360.

[267] Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine : sa vie — son œuvre*, Réimpression de l'édition de Paris, 1923, pp.188-189. C'est nous qui soulignons.

Comme le rapporte Lepelletier, une des raisons de la mauvaise relation entre Verlaine et Daudet est issue de la parution du *Parnassiculet contemporain* auquel Daudet a participé comme rédacteur. Delahaye, autre ami du poète et de Rimbaud, relate cette anecdote :

> […] je ne sais plus quel autre banquet littéraire ou politique, on lui montre Alphonse Daudet qui venait de publier, sur certains du jeune Parnasse, des articles méchamment blagueurs. « Ah ! rugit-il, c'est lui, le cochon qui s'est fichu des camarades ! » Il se rue et lui allonge, dans le dos, un coup de poing formidable. Après quoi, il attend… des excuses[268].

Selon la note de Delahaye, les « articles méchamment blagueurs » représentent aussi *Le Parnassiculet contemporain*[269]. La publication de ce recueil satirique est donc une des raisons avérées de l'installation d'une relation hostile entre les deux hommes de lettres.

Le *Parnassiculet contemporain* a été composé par plusieurs écrivains et publié en 1867, un an après de la publication du *Parnasse contemporain*, comme un manifeste contre la poésie parnassienne, dans lequel on a par exemple parodié le célèbre poème de Baudelaire « L'Albatros » sous le titre « Egologie ». Un autre aspect satirique apparaît déjà dans le titre du recueil. Comme Yann Mortelette le pense, « le diminutif *Parnassiculet* remplace le mot Parnasse[270] », mais il n'a pas fait remarquer une autre image satirique sous-jacente sous le titre, c'est-à-dire que le titre contient le mot « cul » en son milieu : Parnassi***cul***et. C'est un procédé très souvent utilisé dans les poèmes satiriques[271]. Ce titre produit sans aucun doute un effet mordant contre le Parnasse. D'ailleurs, les auteurs du *Parnassiculet* y qualifient les

---

[268] Ernest Delahaye, *Verlaine : étude biographique*, p.72.

[269] *Ibid.*, p.72.

[270] Yann Mortelette, *op. cit.*, p.211.

[271] Voir aussi Steve Murphy, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Édition du CNRS, Presses Universitaires de Lyon, p.240. Il s'agit d'un texte de Queneau publié en 1947, *Exercices de style*. Ce procédé était aussi utilisé dans des textes satiriques avec l'occurrence du son « cul » qui produit le même effet que dans « Parnassiculet » : « Un jour de canicule sur un véhicule où je circule, gesticule un funambule au bulbe minuscule, à la mandibule en virgule et au capitule ridicule ».

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Parnassiens de « turcs attardés qui ont oublié, ou qui ne savent peut-être pas, que le Carnaval romantique est clos depuis trente ans[272]. »

Pourtant, il ne faut pas s'empresser de penser que cette relation inamicale ne se base que sur cette histoire autour du *Parnassiculet*. Afin d'éclaircir les raisons pour lesquelles Verlaine a pris Daudet pour cible, cernons l'attitude politique de Daudet.

Alphonse Daudet n'était pas républicain comme Verlaine et Rimbaud, se disant légitimiste à son arrivée à Paris[273]. Daudet a publié un recueil en vers intitulé *Les Amoureuses,* en 1859, qui a obtenu un grand succès. Ce recueil est important pour sa carrière non seulement littéraire, mais également politique, car grâce à une recommandation de l'impératrice Eugénie qui appréciait *Les Amoureuses* de Daudet, il a été engagé comme secrétaire du président du corps législatif, le duc de Morny (orléaniste et demi-frère de Napoléon III). La fameuse guerre de 1870, puis les troubles de la Commune firent de Daudet un nationaliste et un conservateur. Ses convictions républicaines seraient apparues seulement après le 16 mai 1876. Goncourt note dans son *Journal* du 8 octobre 1877 ce qui suit :

> Daudet au coup de bât donné à la vente de nos livres par le 16 mai, est devenu enragé républicain, lui, le *blanc* d'autrefois […[274]]

Il va sans dire que le « *blanc* » en italique est traditionnellement associé à la monarchie française. C'est-à-dire que, quand Daudet a composé *Les Amoureuses* et le *Parnassiculet contemporain*, il se trouvait dans le milieu monarchiste. Verlaine voulait sans doute critiquer également ce climat idéologique auquel appartenait Daudet, en protestant contre ce recueil insultant pour les Parnassiens.

---

[272] *Le Parnassiculet contemporain : recueil de vers nouveaux ; précédé de l'Hôtel du dragon bleu et orné d'une très étrange eau-forte* (2ed.), Librairie centrale (J. Lemer), 1872, p.7.

[273] Pour l'attitude politique de Daudet, consultez l'étude suivante, Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, Honoré Champion, 1997, pp.308-320.

[274] E. et J. de Goncourt, *Journal*, t.II, p.1202.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

3.1 Pantoum et versification stratégique

Le pantoum, c'est une des formes fixes les plus récentes dans la poésie française. Dans le *Petit traité de poésie française* publié en 1872, Banville introduit une traduction intitulée *Notes des Orientales* par Victor Hugo comme première mention du pantoum en France. C'est lui qui a bâti la théorie du pantoum comme suit :

> « Le mécanisme en est bien simple. Il consiste en ceci, que le second vers de chacune des strophes devient le premier vers de la strophe suivante, et que le quatrième vers de chaque strophe devient le troisième vers de la strophe suivante. De plus le premier vers du poème, qui commence la première strophe, reparaît à la fin comme dernier vers du poème terminant la première strophe[275]. »

Selon cette théorie du pantoum, le pantoum de Verlaine « néglig[e] » fortement ces règles[276]. Le mécanisme des rimes du « Pantoum négligé » est irrégulier, tantôt rime croisée, tantôt rime embrassée (abab abab baba abba[277]). Le poète choisit le taratantara (5+5), « décasyllabe à la césure médiane[278] », qui est moins courant pour un pantoum. Mais il met la césure dans une position qui produit une légère discordance. Voyons le vers suivant :

> On dirait d'un cher + **glaïeul** sur les eaux (v.6, v.11.)

Dans ce vers, le poète met la césure entre l'adjectif et le substantif, discordance massivement utilisée depuis Hugo. Grâce à cette position, le mot après la césure est mis en relief. En même temps, la rime est assez particulière et obsessionnelle mais stratégique en utilisant « -ule » qui

[275] Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française* [Reprod.], 1872, p.221.

[276] Olivier Bivort, *Verlaine*, *Jadis et naguère*, Le Livre de Poche, 2009, p.180 , n°1.

[277] Pour l'analyse précise de la forme, consultez l'article de Jean-Louis Aroui, *op. cit*.

[278] Pour le mètre taratantara, voir l'étude suivante. *Alain Chevrier, Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, Classiques Garnier, 2011.

est grammaticalement utilisé comme suffixe diminutif. Il est probable que cette rime en « -ule » représente la petitesse de la poésie de Daudet. La répétition « campa**NUL**e (v.7, v.12) » pourrait rappeler aux lecteurs le mot « nul », qui produit aussi un effet sarcastique. Cette rime en « -ule » fait aussi sûrement référence au fameux titre satirique, *Parnassic***ULE***t*.

3.2 Les noms allusifs : intertextualités et images politiques dans le cadre naïf

Dans ce pantoum, on ne peut sous-estimer l'importance de plusieurs noms propres. Tout d'abord, le prénom « Ursule (v.3) » attire notre attention. Ce prénom vient d'une sainte catholique. Toutefois, le prénom « Ursule » témoigne d'une héroïne littéraire digne d'intérêt du XIXe siècle. Les lecteurs contemporains se rappellent sans doute *Ursule Mirouët* (édité en volume en 1842) de Balzac. Ursule Mirouët est orpheline, recueillie et élevée par son parrain, le docteur Minoret. Au moment de sa mort, le docteur choisit Ursule comme légataire universel. Pourtant, les héritiers potentiels tentent de la dépouiller de sa fortune. De fait, on peut montrer des analogies importantes entre l'« Ursule » de Verlaine et celle de Balzac. Voyons un exemple :

> J'aime Ursule Mirouët ? s'écria Désiré en riant. […] je n'ai jamais eu la tête troublée pour cette blonde un peu fadasse, dit-il en souriant à la sous-préfète[279].

Dans cette citation, on peut apprendre qu'Ursule Mirouët est « blonde ». Cette apparence correspond à « Ursule » de Verlaine : « Ma cousine est blonde : elle a nom Ursule. (v.3) » Il est donc possible que Verlaine ait emprunté « Ursule » à *Ursule Mirouët* de Balzac, fille

[279] Balzac, *La Comédie humaine, III*, *Études de mœurs* : *scène de la vie privée*, *scène de la vie de province*, Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Pierre Barbéris, Madeleine Ambrière-Fargeaud, Rose Fortassier, Henri Gautier, Nicole Mozet, Guy Sagnes, « Bibl. de la Pléiade », 1976, p.967. C'est nous qui soulignons.

innocente et maladroite. Pourtant, nous ne pouvons également ignorer une autre Ursule qui apparaît dans *Les Misérables* de Hugo. Dans ce roman, Marius Pontmercy donne le nom « Ursule » à Cosette, une des protagonistes les plus importantes. Or, même si *Ursule Mirouët* n'est pas la source d'« Ursule » de Verlaine, le prénom « Ursule » rappelle automatiquement aux lecteurs l'image d'une enfant naïve, maltraitée, malheureuse et exploitée par des adultes sous le climat idéologique du XIXe siècle.

Le deuxième nom propre « Palaiseaux » apparaît au v.4. Palaiseau est une commune française au sud-ouest de Paris. Le poète écrit « Palaiseaux » au pluriel pour respecter une des règles de la rime. Pourquoi le poète a-t-il choisi cette commune ? Symbolise-elle quelque chose ? La chanson célèbre de Gavroche des *Misérables* de Hugo montre des images du XIXe siècle de cette commune.

> On est laid à Nanterre,
> C'est la faute à Voltaire
> Et bête à Palaiseau
> C'est la faute de Rousseau[280]

Gavroche évoque dans cette chanson l'hostilité de Paris envers la banlieue parisienne. Pourtant, pour les lecteurs contemporains du « Pantoum négligé », il est sans doute aisé de se souvenir d'un événement politique dans ce mot « Palaiseaux », car à partir du 18 septembre 1870 jusqu'au 14 mai 1871 « Palaiseau » fut occupé par des Prussiens. Verlaine a donc composé « Pantoum négligé » juste après cette occupation prussienne. Aussi, le v.4 « Que n'émigrons-nous vers les Palaiseaux ! » se composant d'une phrase exclamative et négative, le locuteur du poème a de l'antipathie pour cette banlieue parisienne.

Au vers 6, le poète a associé « Ursule » à une fleur : « On dirait d'un cher glaïeul sur les

[280] Victor Hugo, *Les Misérables*, Édition établie et annotée par Maurice Allem, « Bibl. de la Pléiade », 1951, p.1240.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

eaux ». Il nous faudrait penser à la raison pour laquelle il a choisi cette fleur, car comme le poète a coupé le vers entre l'adjectif et le substantif, le mot « glaïeul » est accentué grâce à cette légère discordance. Les lecteurs cherchent donc à deviner l'intention du poète. Cette fleur « glaïeul » avait déjà été employée dans un sonnet républicain de Rimbaud, intitulé « le Dormeur du Val » en 1870. Traitant de la guerre franco-prussienne, Rimbaud a choisi cette fleur en raison de son étymologie qui signifie le « glaive ». Il nous semble donc pertinent que Verlaine, lui aussi, fasse allusion au « glaive » en l'évoquant aux lecteurs pour la même raison, car, comme on l'a déjà vu, Palaiseau était occupé par des Prussiens.

Alors que ce pantoum paraît comique à première vue, chaque nom que l'on a analysé contient une deuxième image sous-jacente. Par exemple, si « Ursule » est le nom d'une sainte, il rappelle aussi aux lecteurs une fille abusée par les adultes. « Palaiseaux » désigne une commune de région parisienne et occupée par des Prussiens. Enfin, le « glaïeul », fleur qui est le symbole du « glaive » est comparé à « Ursule (vv.5-6) ». C'est pour cette raison que nous pouvons interpréter les mots du poème comme représentant un enfant pauvre qui lutte contre un régime oppresseur comme Gavroche dans *Les Misérables* ou un enfant brandissant un pistolet de cavalerie comme dans *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Verlaine a donc tenté d'ajouter une réminiscence de la guerre au texte pour critiquer allusivement Daudet monarchiste.

L'*Album zutique* n'est-il vraiment qu'une œuvre mineur ? Les poèmes insérés dans l'album ne sont-ils que burlesques ? Il nous semble au contraire que cette œuvre collective soit assez avant-gardiste au niveau de la forme, de la versification et de la thématique, en subvertissant la morale bourgeoise et religieuse. Quant à Verlaine zutiste, nous pouvons supposer qu'il essaie d'exploiter une nouvelle poétique, en se libérant de la tradition stricte de la poésie et de la théorie du Parnasse. Notre présent travail ne traite que de deux poèmes. Il est donc évident que nous devons aborder d'autres poèmes de l'*Album zutique* pour mieux

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

apprendre la poétique du recueil et des zutistes. Cela nous permettrait en même temps d'éclaircir l'évolution idéologique et poétique de Verlaine, puisque l'*Album zutique* se situe non seulement entre la Commune de Paris et la Troisième république après l'écroulement du Second Empire, mais aussi entre deux recueils : *Bonne chanson* (1870) et *Romances sans paroles* (1874).

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Troisième partie

À la recherche du « Système »

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Chapitre 1 :
Les poétiques liées de Verlaine et Rimbaud
Poèmes composés depuis leur rencontre

Certes, comme Verlaine l'explique dans la préface de la deuxième édition des *Poëmes saturniens*, Leconte de Lisle et Charles Baudelaire sont deux maîtres de sa création poétique. Pourtant après sa rencontre avec Arthur Rimbaud, pendant la vie conjugale de ces deux poètes, de grands changements sont apparus dans leurs poèmes. D'une part, Rimbaud commence à souvent employer des poèmes en vers impairs ainsi qu'une discordance grandissante dans la versification depuis l'époque où il fréquente Verlaine. D'autre part Verlaine crée des procédés plus avant-gardistes dans des poèmes destinés au futur recueil intitulé *Romances sans paroles*. Cette vie commune inspire donc énormément leurs créations poétiques.

Dans les études rimbaldiennes et verlainiennes, il existe déjà un bon nombre d'études biographiques de ces deux poètes, mais on trouve aussi des analyses de l'influence réciproque des poètes. Dans ce chapitre, pour approfondir et conclure sur l'évolution poétique du Verlaine influencé par Rimbaud, nous allons aborder une création poétique de Rimbaud que l'on n'a pas encore assez étudiée.

1 Verlaine apparu dans des lettres de Rimbaud

Quand on veut réfléchir sur le premier échange épistolaire entre les deux poètes, Paul

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Verlaine et Arthur Rimbaud, on peut remonter à août 1871. Les premières lettres de ces deux poètes ne sont pas assez complètes pour connaître leur relation précoce, car c'est Ernest Delahaye qui en a reconstitué quelques phrases de mémoire. Par exemple, une des lettres, datée du mois d'août 1871 nous offre le témoignage d'une relation que l'on ignore souvent.

> Vous êtes prodigieusement armé en guerre[281].

Malheureusement, nous ne pouvons pas comprendre le contexte de cette phrase à cause de la mémoire partielle de Delahaye, mais étant donné que la phrase provient d'une lettre du mois d'août 1871 (selon Delahaye), il est bien possible que cette « guerre » évoque celle contre la société et le gouvernement contemporains après la Commune de Paris qui a été réprimée au mois de mai. Alors que Verlaine utilise le vouvoiement dans cette phrase, l'adjectif « prodigieusement » nous montre la forte sympathie de Verlaine à l'égard de Rimbaud. Ainsi ne peut-on pas oublier une autre phrase reconstituée par Delahaye datée de la fin d'août-début de septembre 1871.

> Venez, chère grande âme, on vous appelle, on vous attend[282].

Tout d'abord, il nous semble que l'on ne doive pas s'empresser de considérer que la phrase n'est qu'un sentiment ardent et chaleureux de Verlaine. Le pronom personnel « on » a plusieurs sens dans la langue française, mais il s'avère qu'il s'agit de « nous vous appelons, nous vous attendons ». Mais de qui s'agit-il ? De la famille de Verlaine ? Il nous semble qu'il évoque les poètes autour de lui. Nous pensons notamment au cercle des « Vilains

[281] *OC*, *p.364.*

[282] *Ibid.*

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

bonshommes » où des poètes se côtoyaient avec une certaine sympathie pour la Commune. Il est dommage que l'on ne puisse accéder à d'autres lettres entre Rimbaud et Verlaine avant leur première rencontre.

En réalité, bien que Rimbaud ne mentionne pas souvent avec précision les poèmes de Verlaine, ses échanges épistolaires nous montrent des témoignages importants de Rimbaud au suget des poèmes verlainiens. Tout d'abord, il ne faut pas oublier le fameux commentaire de la versification verlainienne dans la lettre envoyée à son professeur.

> — J'ai les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, un joli in-12 écu. C'est fort bizarre, très drôle ; mais, vraiment, c'est adorable. Parfois, de fortes licences ; ainsi :
>
> Et la tigresse épou/vantable d'Hyrcanie
>
> est un vers de ce volume — achetez, je vous le conseille. *La Bonne Chanson*, un petit volume de vers du même poète[283] :

Dans ce commentaire, il fait l'éloge de « fortes licences » et d'une versification audacieuse. Ce procédé influence sans doute la prosodie chez Rimbaud.

Ensuite, dans la lettre dite du « voyant » envoyée à son meilleur ami Delahaye dans laquelle il commente la poésie depuis l'antiquité grecque jusqu'à son époque, Rimbaud énumère des poètes contemporains. Alors que l'on y retrouve des noms de poètes que l'on ne connaît guère aujourd'hui, il conclut sur Verlaine à la fin de la lettre ainsi :

> — la nouvelle école, dite parnassienne, a deux voyants, Albert Mérat et Paul Verlaine, un vrai poète[284].

[283] *ROC*, p.332.

[284] *ROC*, p.348.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Le terme « voyant » est important dans la lettre. Cependant, on ne peut pas savoir à quel niveau Verlaine est un « voyant », car Rimbaud n'analyse pas la poésie verlainienne précisément. Il juge Baudelaire comme le « roi de poètes » et « un vrai Dieu », mais il le critique aussi : « la forme si vantée en lui est mesquine ». Par contre, Rimbaud considère Verlaine comme « un vrai poète ». Il est assez compliqué de réfléchir à la raison pour laquelle Rimbaud est arrivé à cette conclusion. Mais ce qui nous frappe dans la lettre, c'est l'occurrence du mot « forme » qui apparaît 8 fois au total : « la forme vieillie », « des formes nouvelles » etc. Il s'agit premièrement de la prosodie pour créer des poèmes. Pour cela, cette idée correspond bien à la versification audacieuse de Verlaine que Rimbaud citait dans la lettre à Izambard. Pourtant le commentaire de Rimbaud reste encore ambigu. Dans ce chapitre, nous tenterons d'éclaircir les poétiques rimbaldienne et verlainienne.

2 Influence de la versification verlainienne sur Rimbaud

Comme on l'a vu dans les extraits de la lettre de Rimbaud, il est évident que Rimbaud dit du bien de « la forme » de Verlaine. Pourtant a-t-on tendance à sous-estimer l'influence du premier Verlaine sur le début de la carrière littéraire de Rimbaud. Il est rare de trouver des études qui analysent cette influence verlainienne sur Rimbaud. Mais il ne faut pas oublier les études d'Octave Nadal qui mentionne l'importance de Verlaine pour les premiers poèmes de Rimbaud : *Œuvres complètes* (1959) et *Verlaine* (1961). Le Dantec, lui aussi, soutient les études de Nadal dans l'édition de « Pléiade » ;

> On a toujours été frappé par la violence avec laquelle Rimbaud, dans ses débuts, attaqua la société et la poésie de son temps. Ses premières poésies apparaissent comme des sortes de grimoire qu'on peut lire dans deux sens. Rimbaud y utilise ses larcins littéraires à des fins parodiques […]. Ironiques jusqu'à la férocité, ces armes de combat sapent tout ce qui se veut établi et assis. Or, à mon avis, il faut rendre à

> Verlaine la paternité de ces inventions. C'est lui qui a fourni à Rimbaud les modèles d'une telle imagination critique […]. Sournois ou de plein fouet, le procédé se veut toujours agressif […]. Cette surenchère est consciente. De même, dans ses Chants de Maldoror, Lautréamont enfle à l'excès l'éloquence pour le faire éclater. […] Les poèmes parodiques de Verlaine qui mûrissaient les orages de la révolte et que Rimbaud connut (qu'on songe à la mise en commun des Vieux Coppées et de l'Album zutique) durent lui apparaître poétiques dans la mesure où ils entendaient détruire les conformismes sociaux et rompre avec la poésie traditionnelle. C'est là que Rimbaud surprit son bien[285].

Comme Le Dantec le pense, cet extrait d'analyse sur la relation entre ces deux poètes est importante. Pourtant leurs analyses des textes sont limitées, c'est-à-dire que leurs explications des textes ne sont pas précises. Dans les prochains chapitres, nous nous proposons de réfléchir plus dans le détail à leurs créations poétiques.

[285] Octave Nadal, *Paul Verlaine*, Mecure de France, 1961, p.40.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Chapitre 2 :

L'intention de Rimbaud dans la réécriture et la recréation de ses poèmes

Autour des poèmes cités dans « Délires II—Alchimie du Verbe »

L'œuvre en prose projeté et publié en 1873 par Rimbaud lui-même, *Une saison en enfer*, se compose de neuf parties, parmi lesquelles huit parties sont rédigées entièrement en prose. Pourtant, dans la 5ème partie, « Délires II—Alchimie du Verbe » qui se situe au centre du recueil, sont disposés alternativement sept poèmes en vers et des parties en prose. Le poète reprend au moins cinq poèmes en vers, « Larme », « Bonne pensée du matin », « Chanson de la plus haute tour », « Fête de la faim » et « Éternité », composés en 1872. Cependant, nous ne pouvons pas vérifier les dates de deux autres poèmes, poèmes qui commencent par « Ô saison, ô châteaux... » et « Le loup criait sous les feuilles [...] »

Il est curieux que le poète ait raccourci et remanié la forme ou même les mots et les tirets de cinq poèmes de 1872 quand il les reprend par la suite. Nous analyserons ici le changement des images (au regard des images chrétiennes qui en sont le thème principal), à travers les variations lexicales opérées par Rimbaud. Autour des changements de mots entre les versions de 1872 et celles d'*Une saison enfer*, les commentateurs analysent ce remaniement.

D'abord, les commentateurs de l'*Œuvres* de Garnier notent ainsi :

> Rimbaud cite ses vers avec une telle dérision qu'il se soucie peu d'en altérer la « musique » en donnant un texte déformé[286].

[286]Arthur Rimbaud, *Œuvres*, éd. Bernard et Guyaux, Paris, Garnier, 1981, p.470.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Selon ce commentaire, le remaniement du poète est jugé comme un changement négatif, car ces modifications dans le poème viennent d'une « dérision » et la forme de chaque poème montre « un texte déformé ». Regardons un autre commentaire d'Antoine Adam :

> Ces différences sont loin d'être des améliorations[287].

Adam pense que les remaniements du poème sont « loin d'être des améliorations » ainsi que les commentaires de Garnier que l'on a vus précédemment. À côté des jugements négatifs, nous ne pouvons pas ignorer qu'il existe également des remarques positives. André Thisse explique ainsi :

> Les poèmes cités dans ce chapitre d'*Une saison en enfer* ont presque tous été améliorés par Rimbaud et rendus plus concis. De nombreux critiques affirment le contraire [288]...

Ici, Thisse fait remarquer que ces changements dans les mots et la forme montrent une amélioration en rendant les poèmes « plus concis ». Ainsi, le remaniement opéré par Rimbaud attire fortement l'attention des spécialistes[289]. De plus, les interprétations des textes se multiplient.

Finalement, voici deux commentaires d'André Guyaux dans son étude *Duplicités de*

---

[287] *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, « Bibl. de la Pléiade », 1972, p.967.

[288] André Thisse, *Rimbaud devant Dieu*, José Corti, 1975, p.53, n.13.

[289] Voir aussi, Steve Murphy, « *Une saison en enfer* et les "Derniers vers" : Rupture ou continuité », *Stratégies de Rimbaud*, Honoré Champion, 2004, pp.421-442. Michel Murat, « Les remaniements formels d'"Alchimie du Verbe" », *Rimbaud*, *Des* Poésies *à la* Saison, Études réunies par André Guyaux, Éditions Classiques Garnier, 2009, pp.197-211.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Rimbaud et la « Bibliothèque de la Pléiade » :

> L'auteur se présente comme l'impitoyable contempteur de ses illusions poétiques révolues[290].

Rimbaud introduit dans son récit des exemples de ses « délires » poétiques[291].

Ainsi, Guyaux, qui va à l'encontre des commentaires négatifs ou positifs sur le remaniement, remarque que ces changements sont des « illusions poétiques révolues » et des « exemples de ses [=Rimbaud] délires poétiques ». Aujourd'hui, il semble que ces commentaires sont assez fréquents chez les rimbaldiens. Or, les recherches sur la section « Délires II—Alchimie du Verbe » sont courantes ces derniers jours. Toutefois, il apparaît que la plupart des études se basent sur des approches formelles des textes. Pour notre part, nous allons réfléchir à l'intention du poète en analysant l'usage du « tiret » et les modifications lexicales.

1 Remaniements des tirets

Chez Rimbaud, le tiret est un signe de ponctuation si important qu'il emploie les tirets dans la plupart des poèmes en vers, composés en 1870 et 1871. Cette abondance nous montre que le poète est très attaché à ce signe horizontal. Pourtant, la fréquence du tiret apparaît moindre dans les poèmes de 1872. Quand on compare les versions de 1872 et celles d'*Une*

---

[290] André Guyaux, « Alchimie du verbe », *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève Champion-Slatkine, 1991, p.31.

[291] Rimbaud, *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, « Bibl. de la Pléiade », Gallimard, 2009, p.932. (Abréviation : *ROC*)

saison en enfer, nous pouvons noter deux tendances, c'est-à-dire que le poète ajoute ou supprime des tirets lors de la composition des poèmes d'*Une saison en enfer*. Observons des exemples :

« Larme » en 1872.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert[292].

↓

Version de « Délire II. Alchimie du verbe »

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
− Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert[293] ! −

Ici, le poète ajoute des tirets qui servent en quelque sorte de parenthèses au début et à la fin du vers.

« Bonne pensée du matin » en 1872.

En bras de chemise, les charpentiers
Déjà s'agitent[294].

↓

Version de « Délire II. Alchimie du verbe »

Déjà s'agitent — en bras de chemise —
Les Charpentiers[295].

Dans cet exemple aussi, le poète ajoute des tirets comme des parenthèses pour mettre en relief

[292] *ROC*, p.207.
[293] *ROC*, p.264.
[294] *ROC*. p.203.
[295] *ROC*, p.264.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

« en bras de chemise » en changeant l'ordre de la phrase. Il vaut mieux comparer l'usage du tiret de Rimbaud et celui des poètes du romantisme afin d'étudier son originalité. Jacques Dürrenmatt commente ainsi le tiret dans les poèmes romantiques :

> Le tiret paraît souvent de fait ne servir qu'à renforcer la ponctuation de base : il se place ainsi en début de phrase pour « accentuer » le point ou en compagnie de tout autre signe de ponctuation[296].

Certes, les tirets comme parenthèses ne sont pas rares après Baudelaire, car il est aisé de remarquer ce type de tiret dans *Les Fleurs du Mal*. Mais dans les versions de 1872, Rimbaud fait un usage visuellement novateur du tiret aux yeux des lecteurs contemporains. Voici un autre exemple d'évolution du tiret entre « L'Éternité » de 1872 et la version d' « Alchimie du Verbe » :

« L'Éternité » de 1872	Version d'« Alchimie du Verbe »
Elle est retrouvée. Quoi ? —L'Éternité. C'est la mer allée Avec le soleil [...] Elle est retrouvée. Quoi ? —L'Éternité. C'est la mer allée Avec le soleil[297].	Elle est retrouvée ! Quoi ? l'éternité. C'est la mer mêlée Au soleil. [...] Elle est retrouvée ! —Quoi —l'Éternité. C'est la mer mêlée Au soleil[298].

Quand on compare ces deux poèmes, on peut noter un remaniement plus complexe que celui

[296] Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu : De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p.48.

[297] *ROC*, p.215.

[298] *ROC*, p.267.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

de « Larme » et « Bonne pensée du matin ». D'une part, dans la première strophe de la version d' « Alchimie du Verbe » le poète supprime tout d'abord le tiret et utilise un « é » minuscule : « Quoi ?—L'Éternité » devient « Quoi ? l'éternité ». D'autre part, dans la dernière strophe, le poète ajoute un tiret de plus en gardant un « É » majuscule. Ce changement produit des discours très compliqués. Si l'on tient compte de ces remaniements détaillés, il nous semble que ce ne sont pas de simples « délires » du poète, mais que l'intention de Rimbaud cible un autre but.

2 Syncrétisme des images chrétiennes, païennes et modernes

Quand on analyse les textes d'« Alchimie du Verbe », l'on remarque que Rimbaud a tendance à raccourcir ses vers. Grâce à cette modification, les textes deviennent plus simples mais plus denses que les versions originelles. Observons avec précision ces changements d'images produites par Rimbaud.

Voici un poème en vers repris au début d' « Alchimie du Verbe ». Ce poème est intitulé « Larme » en 1872. Pourtant, le poète supprime finalement le titre l'année suivante.

« Larme », version Forain.

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.
[...]
L'eau des bois se perdait sur des sables vierges
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,

Dire que je n'ai pas eu souci de boire[299] !

« Loin des oiseaux... », dossier Verlaine.

Loin des oiseaux des troupeaux des villageoises
je buvais à genoux dans quelque bruyère
entourée de tendres bois de noisetiers
par un brouillard d'après-midi tiède et vert
[...]
l'eau des bois se perdait sur les sables vierges
le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares
et tel qu'un pêcheur d'or et de coquillages
dire que je n'ai pas eu souci de boire[300]

Version de « Délire II. Alchimie du verbe »

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère
Entourée de tendre bois de noisetiers,
Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert ?
[...]
Je faisais une louche enseigne d'auberge.
—Un orage vint chasser le ciel. Au soir
L'eau des bois se perdait sur les sables vierges,
Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares ;

Pleurant, je voyais de l'or —et ne pus boire[301]. —

Le locuteur qui a soif est « accroupi » dans « quelque bruyère ». Mais il ne peut pas se désaltérer. Comme Guyaux le pense, cette image fait allusion à Narcisse[302].

---

[299] *ROC*. p.207. C'est nous qui soulignons.

[300] *ROC*. p.206. C'est nous qui soulignons.

[301] *ROC*. p.264. C'est nous qui soulignons.

[302] André Guyaux, *Duplicité de Rimbaud*, Honoré Champion et Genève, Slatkine, 1991, p.33 : « ce thème de la boisson qui ponctue le texte et qu'on a rapproché de l'extase de Narcisse ». Pour l'interprétation du texte, voir aussi Henri Scepi, « Explication de texte, « Larme », *Rimbaud*, *l'invisible et l'inouï*, Ouvrage coordonné par Arnaud Bernadet, CNED, 2009, pp.156-165.

À première vue, il nous semble qu'il n'y ait pas de grands changements entre ces trois versions mis à part le changement dans l'ordre des vers. Dans la version d' « Alchimie du Verbe », le poète ajoute un vers indépendant après la dernière strophe. Cependant, nous relevons des changements importants dans les images des textes, ainsi :

	Version de Forain	**Dossier Verlaine**	**« Alchimie du Verbe »**
v.2	accroupi	à genoux	à genoux
v.14	du ciel	de Dieu	de Dieu (v.12)

Dans ce tableau, la version de l'« Alchimie du Verbe » est plus proche de la version du dossier de Verlaine que de celle de Forain. D'abord, nous pouvons noter le changement de posture du locuteur. Dans la première version, il est « accroupi ». Bien que cette pose représente parfois une image scatologique chez Rimbaud comme dans « Accroupissements », dans les deux autres versions, il est « à genoux », c'est-à-dire une pose de prière. Ce changement produit des images religieuses dans deux versions de « Larme ». De plus, l'expression du v.14 « vent du ciel » a été réécrite comme « vent de Dieu ». Aussi, « Le vent du ciel jetait des glaçons aux mares » décrit l'image de Zeus, dieu de la mythologie grecque, qui domine le climat suivant l'exoression populaire « un vent de Zeus[303] ». Mais dans la version de Verlaine et « Alchimie du Verbe », ce n'est pas Zeus qui « jetait des glaçons aux mares », mais « Dieu » qui contrôle le climat. Nous pouvons donc remarquer le mélange de deux images différentes, Zeus et Dieu, comme l'image double des tableaux surréalistes. Cette caractéristique apparaît dans « L'Éternité ».

« L'Éternité » en 1872	**Version de « Délire II. »**
Elle est retrouvée. Quoi ? —L'Éternité.	Elle est retrouvée ! Quoi ? l'éternité.

[303] Bernard Meyer, *Sur les dernier vers*, *Douze lectures de Rimbaud*, Université de la Réunion, L'Harmattan, 1996, p.25.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

C'est la mer allée Avec le soleil. Âme sentinelle, Murmurons l'aveu De la nuit si nulle Et du jour en feu. [...] Là pas d'espérance— Nul orietur. Science avec patience, Le supplice est sûr[304].	C'est la mer mêlée Au soleil. Mon âme éternelle, Observe ton vœu Malgré la nuit seuls Et le jour en feu [...] Jamais l'espérance. Pas d'*orietur*. Science et patience, Le supplice est sûr[305].

Dans la version de l'« Alchimie du Verbe », le titre a été supprimé comme pour « Larme ». Relevons les mots modifiés par le poète qui nous semblent importants.

	« L'Éternité »	**La version de l' « Alchimie du Verbe »**
v.5	Âme sentinelle	Âme éternelle
v.6	aveu	vœux
v.17	pas d'espérance	Jamais l'espérance (v.13)

Au v.6, en changeant « Âme sentinelle » en « Âme éternelle », il va de soi que « Âme éternelle » présente pour les lecteurs un sens religieux comme l'« Âme immortelle » dans la Bible. De la même façon, « aveu » a été changé en « vœux » qui contient un sens catholique comme dans les « Vœux religieux ». La troisième modification importante apparaît au v.17 de « L'Éternité » et au v.13 de l'« Alchimie du Verbe ». Dans ces vers, la négation « pas » devient une négation plus forte pour nier « l'espérance » qui est un des éléments de la vertu théologale selon la théologie chrétienne : la foi, l'espérance et la charité. Ainsi, le narrateur, dans la version de l'« Alchimie du Verbe », montre son refus plus fort de l'espérance

[304] *ROC*. p.215.

[305] *ROC*. p.267.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

chrétienne par rapport à la version de 1872.

En plus des changements lexicaux pour ajouter des images de la théologie, nous ne pouvons pas ignorer un autre remaniement des célèbres vers :

Elle est retrouvée. Quoi ? ―L'Éternité. C'est la mer <u>allée</u> Avec le soleil.	Elle est retrouvée ! Quoi ? l'éternité. C'est la mer <u>mêlée</u> Au soleil.

Ces vers incitent souvent à des interprétations différentes. Dans la version de 1872, « la mer allée / Avec le soleil » montre un crépuscule. En revanche, le vers de l'« Alchimie du Verbe », « la mer mêlée / au soleil » est plus dynamique que celle de 1872. Quant au paysage chez Rimbaud, Steve Murphy fait noter ainsi avec pertinence :

> Il est indéniable que Rimbaud attache souvent une valeur féminine à la terre ou à l'eau, et une valeur masculine au soleil, et ceci de manière consciente, en raison des *topoi* de l'époque, surtout dans la poésie parnassienne[306].

En tenant compte de ces remarques, ce mariage ou bien cette communion animiste entre le « soleil » et la « mer » produit « l'Éternité ». Si on considère « l'Éternité » comme relevant du langage religieux, en tout cas chrétien, cette image représente en quelque sorte un syncrétisme, entre des images du christianisme et du paganisme.

Un tel mélange de deux éléments tout à fait différents apparaît aussi dans « Bonne pensée du matin » de 1872 et cette version de l' « Alchimie du Verbe » :

« Bonne pensée du matin » en 1872	**Version de « Alchimie du verbe »**
Ah ! pour ces Ouvriers charmants Sujets d'un roi de Babylone, Vénus ! laisse un peu les Amants,	Ô, pour ces Ouvriers charmants Sujets d'un roi de Babylone Vénus ! quitte un instant les Amants

[306] Steve Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Édition du CNRS, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p.196.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Dont l'âme est en couronne. Ô Reine des Bergers ! Porte aux travailleurs l'eau-de-vie. Pour que leurs forces soient en paix En attendant le bain dans la mer, à midi[307].	Dont l'âme est en couronne. Ô Reine des Bergers, Porte aux travailleurs l'eau-de-vie, Que leurs forces soient en paix En attendant le bain dans la mer à midi[308].

En décrivant la ville biblique de « Babylone » et Vénus, nous pouvons relever le mélange de deux mondes différents. Concernant la variation des mots, la syntaxe du v.7 attire notre attention :

	« Bonne pensée du matin » de 1872	Version de l' « Alchimie du Verbe »
v.7	Pour que leur forces soient en paix	Que leurs forces soient en paix

Tandis que « Pour que » de la version de 1872 exprime le but du locuteur du poème, « Que + subjonctif » de celle de l'« Alchimie du Verbe » montre son souhait. Mais ce souhait est adressé à la « Reine des Bergers », c'est-à-dire « Vénus », au lieu de prier Dieu. Ce remaniement syntaxique montre donc l'attitude païenne du locuteur. De plus, comme l'observe Bernard Meyer, l'expression « Reine des Bergers » se base, par le jeu de mots, sur l'expression figée « Reine du Ciel », qui signifie la Vierge Marie[309]. Aussi, dans la Bible Jésus-Christ est souvent décrit comme un « berger ». « Reine des bergers » représente donc tout de même la Vierge Marie. Ainsi, le poète assimile la Vierge Marie à Vénus.

Selon des études récentes de Yves Reboul[310], qui propose des interprétations par le contexte socio-historique de l'époque selon lesquelles les « sujets d'un roi de Babylone »

[307] *ROC*, p.203.

[308] *ROC*, pp.264-265.

[309] Bernard Meyer, *Sur les « Derniers Vers »*, *Douze lectures de Rimbaud*, L'Harmattan, 1996, p.71.

[310] Yves Reboul, « Rimbaud devant Paris : deux poèmes subversifs », *Littérature*, n°54, *Rimbaud dans le texte*, PUM, 2006, pp.95-132. Voir aussi Steve Murphy, « Mauvaise pensée du matin », *Rimbaud vivant*, n°45, septembre 2006, pp.39-81.

représentent des « ouvriers » de la grande ville du XIXe siècle, Rimbaud superpose donc l'urbanisme de l'époque à « Babylone ».

Jusqu'ici nous avons abordé des poèmes composés en 1872 et leurs versions d'*Une saison en enfer* autour des remaniements des mots, de la syntaxe et des images. Résumons ainsi :

1. Rimbaud récrit des vers pour ajouter des images religieuses dans les version de l'« Alchimie du Verbe ».
2. Il mélange des images différentes, bibliques, chrétiennes, païennes et urbaines via ses remaniements.
3. Les images de l'« Alchimie du Verbe » rendent ces versions plus complexes que celles de 1872.

Ces trois caractéristiques montrent une évolution poétique. Mais le poète vise toujours à subvertir le christianisme par ses remaniements.

Nous venons d'analyser des images mélangées dans quelques poèmes en vers cités dans l' « Alchimie du Verbe ». Observons maintenant des images complexes des parties en prose de la même section. Voici un extrait qui montre une structure pareille aux poèmes que l'on a abordés.

> Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu[311].

Le geste du locuteur, « les yeux fermés », nous semble celui de la prière devant Dieu dans l'église. De plus, l'expression « je m'offrais à » fait allusion à une dévotion ou un

[311] *ROC*, p.266. C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

dévouement pour Dieu. Malgré la *devotio*, ce n'est pas à Dieu, mais « au soleil », c'est-à-dire au « dieu de feu » que le locuteur se sacrifie. Cet extrait montre sa mentalité païenne, mais renverse la dévotion catholique en même temps. Nous pouvons donc remarquer ici un autre mélange du christianisme et du paganisme.

Une telle attitude apparaît aussi dans une autre partie en prose ainsi :

> Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, [...][312]

Le locuteur énumère ses « hallucination[s] » dans cette phrase, et la structure de la première « hallucination » attire notre attention. Il va sans dire que le poète décrit deux éléments différents, « une mosquée », image musulmane, et « une usine », un symbole de l'industrialisme de l'époque. Cette superposition de ces deux éléments, religieux et moderne, rappelle la structure entre « ouvriers » et « Sujets d'un roi de Babylone ». Ainsi, les locuteurs dans les parties en prose et en vers semblent avoir la même identité selon la structure générale, alors que les poèmes cités sont écrits avant la composition d'*Une saison enfer*.

Dans cette partie, nous avons étudié des poèmes repris dans l' « Alchimie du Verbe » en analysant les remaniements et la façon de créer des images de Rimbaud. Les remaniements ne se limitent pas seulement aux formes et au tiret. Grâce aux changements et suppressions de mots, les poèmes deviennent plus simples, raccourcis mais plus condensés que dans les versions de 1872. Nous pouvons montrer une tendance dans la technique de création de Rimbaud. Selon André Guyaux, quant à la création des poèmes en vers, la particularité de la poésie de Rimbaud vient de l'usage des différents niveaux du lexique. Il décrit Rimbaud

[312] *ROC*, p.265. C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

comme un « amateur de mots, lexicologue[313] ». Dans l'« Alchimie du Verbe », il mêle différents éléments et différents niveaux d'images pour en créer de nouvelles telles un collage. Bien que les commentaires traditionnels considèrent que le poète critique ses propres poèmes (comme une « autocritique »), pour notre part, il s'agit plutôt de dire que sa création poétique prend une autre direction. Il recherche sa « forme nouvelle », comme il le déclare dans la lettre dite « voyant ». De plus, son expérience poétique influence Verlaine et se nourrit depuis leur rencontre.

[313] André Guyaux, « Les niveaux de langue dans la poésie de Rimbaud », *Cahier de l'AIEF*, vol 41, n°1, 1989, pp.65-80.

Chapitre 3 :

La relation entre Verlaine et Rimbaud passée sous silence

Autour de la structure de « Délires I » et de « La Grâce »

1 La relation entre Verlaine et Rimbaud

Depuis longtemps, la fameuse relation non seulement personnelle mais aussi poétique entre les deux poètes, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine, ne cesse d'attirer l'attention des spécialistes. Tout d'abord, il nous faudra confirmer approximativement la chronologie de leurs œuvres respectives dans le tableau ci-dessous.

<table>
<tr><th></th><th colspan="2">1871 1872 1873 1874</th></tr>
<tr><td>Rimbaud</td><td colspan="2">poèmes en vers
Une saison en enfer
Illuminations</td></tr>
<tr><td>Verlaine</td><td colspan="2">Romances sans paroles (recueil publié en 1874)
« récits diaboliques »</td></tr>
<tr><td>Événement</td><td>À la fin d'août 1871</td><td>Le 10 juillet 1873</td></tr>
<tr><td></td><td>Verlaine reçoit la première lettre de Rimbaud.</td><td>« incident de Bruxelles »</td></tr>
</table>

On est souvent tenté de comparer les poèmes en vers de Rimbaud écrits en 1872, dits « vers nouveaux et chansons[314] » ou « derniers vers[315] », avec les poèmes de Verlaine composés pendant sa vie avec Rimbaud et mis dans un recueil, *Romances sans paroles*. De fait, les études portant sur cette relation poétique jouent un rôle important ; par exemple, dans une de

[314] Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, « Bibl. de la Pléiade », Gallimard, 1972.

[315] Rimbaud, *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard, Garnier, 1960, édition revue et mise à jour par André Guyaux, 2000.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

ses études générales, Pierre Brunel [316] montre cette relation poétique fondamentale en comparant des poèmes de 1872 de Rimbaud à *Romances sans paroles*. Au contraire, le nombre d'études comparées entre les *Illuminations* et les poèmes de Verlaine est moindre, mais l'on se doit de mentionner une étude récente de Steve Murphy[317] qui souligne la relation entre l'un des poèmes des *Illuminations* et un poème « atroce » de Verlaine, « Luxures » . De nos jours, nous avons également accès à des études nouvelles[318] sur l'*Album zutique*, recueil composé par plusieurs poètes parisiens, Rimbaud et Verlaine compris.

Nous venons jusqu'ici de donner une vue d'ensemble de la situation des études comparées entre les deux poètes cités ci-dessus, et on peut relever un problème curieux : le problème de la relation entre *Une saison en enfer,* et les « récits diaboliques » de Verlaine. Dans cet article, nous allons réfléchir à cette relation, que l'on passe souvent sous silence.

2 Les « Récits diaboliques » de Verlaine

Tout d'abord, précisons le contexte des « récits diaboliques ». Les « Récits diaboliques » constituent un groupe de poèmes en vers composés au moment où Verlaine était en prison après « l'incident de Bruxelles ». « Crimen Amoris », « La Grâce », « L'impénitence finale », « Don Juan pipé » sont datés de 1873[319] et « Amoureuse du diable »

---

[316] Pierre Brunel, « *Romances sans paroles* et études néantes : esquisse pour un chant amébée », in *La petite musique de Verlaine. Romances sans paroles, Sagesse*, CDU-SEDES, 1982, pp.17-30.

[317] Steve Murphy, « *Jeunesse* II (sonnet) : de Verlaine à l'utopie », in *Stratégies de Rimbaud*, Honoré Champion, Paris, 2004, pp.465-500.

[318] *La Poésie jubilatoire*, *Rimbaud*, *Verlaine et l'Album Zutique*, sous la direction de Seth Whidden, Éditions Classiques Garnier, 2010.

[319] *OPC*, pp.1161-1170.

est daté de 1874[320]. Quant à la relation entre Rimbaud et Verlaine à cette époque-là, Steve Murphy a déjà présenté dans un article une copie de « L'Impénitence finale », qui étaient de la main de Rimbaud[321]. Et on a découvert une copie de « Don Juan pipé » aussi. Murphy y cite une lettre envoyée en septembre 1873 par Verlaine à Lepelletier, où Verlaine a fait copier par Rimbaud quatre de ses « 5 ou 6 petits poèmes ». Ce qui indique que « l'incident de Bruxelles » n'a pas sonné comme on le croyait la fin de la relation poétique entre les deux hommes.

Pourquoi Verlaine a-t-il composé des poèmes aussi « infernaux » sur une courte durée, en 1873, alors que nous considérons d'ordinaire Verlaine comme un poète « mélancolique », ainsi qu'il se montre dans le très délicat « Chanson d'automne » des *Poèmes Saturniens*, ou bien comme un poète amoureux dans la *Bonne chanson* ? S'il en est ainsi, le thème de sa série de poèmes en vers intitulés « récits diaboliques » nous paraît inattendu, et donc remarquable. Rappelons toutefois un autre poème verlainien dont le thème est très loin des images stéréotypées et traditionnelles de Verlaine : le poème en vers intitulé « Luxures » dans *Jadis et Naguère*, sonnet écrit au moment où il vivait avec Rimbaud. Les commentateurs admettent que l'on peut relever des images rimbaldiennes dans ce sonnet : selon V. P. Underwood, le sonnet est « plei[n] de mots *atroces* tels que les aimait Rimbaud (il y a même une allusion au satanisme) »[322]. Comme Underwood utilise les mots « atroces » et « satanisme », il est possible de rattacher ce point de vue aux « récits diaboliques », car il est aisé de relever des images « sataniques » dans ces poèmes.

Mais peut-on affirmer que « l'inspiration du poète semble rétrograder jusqu'aux

---

[320] *ibid.* p.1171.

[321] Steve Murphy, « Rimbaud copiste de Verlaine : *L'impénitence finale* », *Parade sauvage*, n° 9, février 1994, pp.59-68.

[322] V. P. Underwood, *Verlaine en Angleterre*, Nizet, 1956, p.122.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

médiocres productions du deuxième *Parnasse*[323] » ? Verlaine a-t-il tenté de reprendre seulement « la forme éculée du récit romanesque en vers à la Musset ou à la Gautier[324] » ? Pourtant, eu égard à la synchronie des œuvres des deux poètes et à la lettre mentionnée ci-dessus envoyée par Verlaine à son ami, nous pouvons déclarer qu'il semble impossible de ne pas voir l'influence rimbaldienne d'*Une saison en enfer* sur les « récits diaboliques ». Tentons donc d'analyser et de comparer ici « La Grâce », un poème des « récits diaboliques » avec la quatrième patrie d'*Une saison en enfer* : « Délires I Vierge folle », en considérant leur structure.

3 Parallélisme entre « Délires I » et « La Grâce »

3.1 La structure

Nous analyserons ici le parallélisme des deux textes à comparer, en examinant particulièrement le début et la fin de chaque poème.

« Délires I Vierge folle »
Écoutons **la confession** d'un compagnon d'enfer : « Ô divin Époux, mon Seigneur, ne refusez pas **la confession** de la plus triste de vos servantes. [...] « Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement ; mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'**assomption** de mon petit ami ! » Drôle de ménage ![325]
« La Grâce »
Un cachot. Une femme **à genoux**, **en prière**. Une tête de mort est gisante par terre, Et parle, d'un ton aigre et douloureux aussi. D'une lampe au plafond tombe un rayon transi.

[323] *OPC*, p.247.

[324] *PRC*, p.225-226.

[325] Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, « Bibl. de la Pléiade », Gallimard, 2009, p.262. [Abréviation : *ROC*] C'est nous qui soulignons.

[...]

La tête est là, dardant en l'air ses sombres yeux,
Et sautèle dans des attitudes étranges :
Telles dans les **Assomptions** des têtes d'ange,
Et la bouche vomit un gémissement long,
Et des orbites vont coulant des pleurs de plomb[326].

Pour « Délires I », le texte commence par des paroles que l'on attribue souvent à « l'Époux infernal », remplacées ensuite par le long monologue de la « Vierge folle ». Au début de cette partie du poème, on peut remarquer un terme religieux : « confession » apparaît deux fois[327]. Ensuite le texte finit par un autre mot religieux : « assomption ». En fait, ce mot catholique nous rappelle le fameux dogme de « l'assomption de la sainte Vierge ». Mais ce dogme a été subverti, car c'est « l'Époux infernal » qui « remonte à un ciel » : c'est l'« assomption de mon petit ami ». C'est-à-dire que le monologue de la « Vierge folle » s'articule autour de la tentation d'une parodie du christianisme.

Voyons le poème de Verlaine. On peut y noter pratiquement la même structure que celle choisie par Rimbaud. D'abord, nous pouvons remarquer le mot au début du texte, qui renvoie à une sorte de liturgie : « à genoux, en prière » qui est en même temps en quelque sorte l'hyperonyme du terme catholique « confession ». À la fin du texte, on peut relever une allusion chrétienne dans les « Assomptions », comme dans le texte de Rimbaud. De plus, on peut déceler un parallélisme analogue et significatif de chaque poème au niveau du vocabulaire.

« Délires I »
Et souvent il s'emporte contre moi, *moi*, ***la pauvre âme***. [*OC*, p.260.]

[326] *OPC*, p.381, p.384. C'est nous qui soulignons.

[327] Selon André Guyaux, « Rimbaud parodie le discours d'une confession et non pas la parabole des vierges folles (Matthieu, XXV, 1-13),[...] ». *ROC*, p.931.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

« La Grâce »
Que de vertu gâtée et que de temps perdu
En vains tournois, en cours d'amour loin de sa dame
Qui belle et jeune prit un amant, **la pauvre âme**[328] ! »

Selon ce rapprochement, et l'allusion chrétienne présente dans ces deux textes, il est difficile de penser que l'on puisse ignorer la relation poétique existant entre ces deux poèmes.

3.2 Les caractères des personnages dans chaque poème

Nous voyons non seulement une analogie de structure entre ces deux poèmes, mais aussi une similitude des figures dans chacun d'eux. Chez Rimbaud, deux personnages apparaissent dans le texte : la « Vierge folle » et « l'Époux infernal ». On peut remarquer la même symétrie des personnages chez Verlaine : la « Comtesse » et « Henri », c'est-à-dire un couple amoureux. C'est le premier point commun entre les figures.

« Délires I »		**« La Grâce »**
La Vierge folle	=	Comtesse
l'Époux infernal	=	Henri, en même temps le Malin

Nous pouvons ainsi noter des analogies globales dans les deux poèmes.

3.3 Le caractère de deux héros dans « Délires I »

Quant aux caractéristiques de la « Vierge folle » et de « l'Époux infernal », Jacqueline Biard[329] et Yosuke Fukai[330] les ont analysés avec précision. Voyons d'abord le caractère de

---

[328] *OPC*, p.381.

[329] Jacqueline Biard, « "Délires I" ou le théâtre du double », dans *Lectures de Rimbaud*, éd. André Guyaux, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1983, pp.117-124.

[330] Yosuke Fukai, « La polyphonie de "Délires I. – Vierge folle" », dans *Rimbaud vivant*, Les Amis de

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

chaque protagoniste en analysant le monologue de la « Vierge folle ».

La « Vierge folle » devant les deux « Époux »

> Je suis née soumise à Lui (=le divin Époux). ─L'autre peut me battre maintenant ! Je suis esclave de l'Époux infernal[331], [...]

Voici ensuite une citation écrite en style direct qui montre la « Vierge folle » vue par « l'Époux infernal ».

> ─Tu (=la Vierge folle) vois cet élégant jeune homme, entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Morice, que sais-je ? Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent. Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme. C'est notre sort, à nous, cœurs charitables...[332]

Ces citations sont des exemples qui nous montrent bien la relation principale et paradoxale entre les deux figures : on y décèle un rapport sado-masochiste. Les commentateurs pensent que d'un côté, la « Vierge folle » est « soumise » à « l'Époux infernal », de l'autre, c'est elle qui « fera mourir » « l'Époux infernal », en répétant mais en l'inversant le motif de *La Dame aux Camélias* (par l'allusion à Armand Duval). Voyons donc quelques aspects de « l'Époux infernal » vu par la « Vierge folle ».

« l'Époux infernal » aux yeux de la « Vierge folle »

« Je suis esclave de l'Époux infernal, celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien ce démon-là[333].

─Lui était presque un enfant… Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite[334].

Rimbaud, nº.49, juin 2010, pp.55-72.

[331] *ROC,* p260.

[332] *ROC,* p.262.

[333] *ROC*, p.259.

[334] *ROC*, p.259.

Le démon ! ―C'est un Démon, vous savez, *ce n'est pas un homme*[335].

Selon ces citations, « l'Époux infernal » possède lui aussi des aspects paradoxaux : diaboliques mais enfantins.

On peut ici résumer la caractéristique centrale partagée par les deux héros :

1. La « Vierge folle » est d'une nature complexe elle-même, elle est soumise à « l'Époux infernal », pourtant elle le tuera.
2. « l'Époux infernal » présente des éléments paradoxaux tout comme la « Vierge folle », car « il était presque un enfant » en même temps qu'« un Démon ».

3.4 Le caractère des héros dans « La Grâce »

Tout d'abord, résumons le contenu de ce poème « grand guignolesque à la façon de Barbey d'Aurevilly[336] ». On trouve deux ou trois figures centrales dans ce texte. Ce sont la « comtesse », son mari, « Henri » et le « Malin ». C'est le « Malin » qui parle à la comtesse au début du poème, pourtant la « comtesse » reconnaît finalement dans le « malin » son mari. Ce poème commence par expliquer que la « comtesse » était en prison car elle a fait tuer son mari par son amant.

Considérons le caractère des protagonistes principaux dans « La Grâce ». Nous pouvons remarquer deux figures importantes en position analogue à « Délires I » : la « comtesse » et son mari, « Henri ». Voici une citation explicitant le complot ourdi par la « comtesse » dans « La Grâce ».

---

[335] *ROC*, p.260.

[336] Pierre Petitfils, *Verlaine*, Julliard, Paris, 1981, p.190.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

—« Comme ils s'aimèrent ! Ils s'étaient juré de leur foi
» De s'épouser sitôt que serait mort le maître
» Et le tuèrent dans son sommeil d'un coup traître[337]. »

Dans cet extrait, le pronom personnel « ils » désigne la « comtesse » et son amant. Nous avons déjà vu dans la figure de la « Vierge folle », qui tue « l'Époux infernal » un renvoi à *La dame aux camélias*. Ici aussi, c'est la « comtesse » qui « fait mourir » son mari. Mais il est curieux de voir que « la ferveur de [s]on repentir s'en accroît ».

Voyons son mari, « Henri ». La « comtesse » écoute la voix proférée par la tête de son mari mort, qui parle comme « Satan ».

« Dame Reine... — Encore toi, Satan! — Madame Reine…[338] »

À mesure que leur conversation avance, son mari avoue son identité :

Ce n'est pas le démon, ma Reine, c'est moi-même,
Votre époux, qui vous parle en ce moment suprême[339],

La « comtesse » découvre finalement que le caractère de son époux est double, tout comme celui de « l'Époux infernal » de Rimbaud.

[...] Mais toi,
Damne-toi ! Nous serons heureux à deux[340]. [...]

En un mot, « Henri » conseille à la « comtesse » de se damner. Nous relevons un point commun avec « l'Époux infernal », non seulement dans l'adjectif « infernal » qui signifie la damnation, mais aussi dans la phrase de la « Vierge folle » : « moi qui [...], suis damnée et

[337] *OPC*, p.381.
[338] *OPC*, p.381.
[339] *OPC*, p.382.
[340] *OPC*, p.382.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

morte au monde [...] »

Nous venons d'analyser le caractère du couple de « La Grâce », que l'on peut résumer de la façon suivante :

1. La « Comtesse » a tué son mari par l'intermédiaire de son amant, pourtant elle est bourrelée de remords. Elle est partagée entre son « amant » et « Henri » comme la « Vierge folle » est ballottée entre « l'Époux infernal » et le « divin Époux ».
2. D'une part, « Henri » est l'époux de la « comtesse » et d'autre part il a des aspects diaboliques et paradoxaux comme l'« l'Époux infernal ».

3.5 Les paroles et la théâtralité des deux poèmes

Premièrement, la particularité des paroles dans « Délires I » attire fortement l'attention du lecteur. Bien que Fukai ait déjà analysé le discours de « Délires I[341] », nous allons ici comparer les paroles de « Délires I » à celles de la « Comtesse » dans « La Grâce ».

Le ton de la « Vierge folle » dans « Délires I »

« **Ah !** je souffre, je crie, je souffre vraiment[342].
« **Pardon**, divin Seigneur, **pardon ! Ah ! pardon ! Que de larmes !** Et **que de larmes** encore plus tard, j'espère[343] **!**

Le ton de la « comtesse » dans « La Grâce »

— « **Ô** Seigneur, faites mon oreille assez sereine[344]
— « Oyez, Seigneur, il prend la voix de mon mari**!**
» À mon secours, les Saints **!** À l'aide, Notre Dame **!**[345] »
— « **Mon dieu**, **mon Dieu**, pitié[346]**!**

---

[341] Yosuke Fukai, *op. cit.*

[342] *ROC*, p.259. C'est nous qui mettons en gras.

[343] *ROC*, p.259. C'est nous qui mettons en gras.

[344] *OPC*, p.381. C'est nous qui mettons en gras.

[345] *OPC*, p.382. C'est nous qui mettons en gras.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

» **Ô** que je meure**!**[347] »

Nous avons cité des phrases prononcées par les deux héroïnes dans chaque poème. D'abord, analysons deux phrases qui soulignent le ton adopté par la « Vierge folle ». Nous avons souligné en gras les mots propres à la « Vierge folle ». Nous pouvons noter la fréquence des points d'exclamation, de l'interjection « Ah ! » et de la répétition des mots « pardon » et « que de larmes ». Ainsi, ces éléments caractéristiques de la « Vierge folle » nous en montrent la « théâtralité ».

Ensuite, voyons le ton de la « comtesse ». De fait, nous pouvons appliquer les trois caractéristiques de la « Vierge folle » également à la « comtesse ». D'ailleurs, tout comme la deuxième citation de la « Vierge folle » nous semble présenter des effets « litaniques » par sa répétition obsessionnelle[348], la même atmosphère de supplication imprègne la deuxième citation de la « comtesse » : « À mon secours, les Saints ! À l'aide, Notre Dame ! ». De plus, la « théâtralité » dans « La Grâce » apparaît plus clairement encore dans sa toute première strophe.

> Un cachot. Une femme à genoux, en prière.
> Une tête de mort est gisante par terre,
> Et parle, d'un ton aigre et douloureux aussi.
> **D'une lampe au plafond tombe un rayon transi**[349].

Cette première strophe précise le lieu, et son décor. Notons la « théâtralité » ou bien l'effet pictural produits par le quatrième vers souligné en gras : « D'une lampe au plafond tombe un rayon transi. » Bien sûr, grâce au verbe « tombe », cette « lampe » répand non seulement une

---

[346] *OPC*, p.384. C'est nous qui mettons en gras.

[347] *OPC*, p.384. C'est nous qui mettons en gras.

[348] Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *Rimbaud. Poésies, Une saison en enfer*, édition Atlande, 2009. p.109.

[349] *OPC*, p.384. C'est nous qui mettons en gras.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

douce clarté dans ce « cachot » sombre, mais elle fonctionne comme un spot le ferait dans un décor de théâtre, pour focaliser la lumière sur les acteurs principaux.

Nous avons relevé plusieurs analogies entre les deux poèmes du point de vue stylistique et théâtral. On peut ainsi dire que « La Grâce » fait montre de certains aspects du style de « Délires I ».

4 Différence au point culminant de chaque poème

Nous pouvons constater que ces deux poèmes partagent plusieurs points communs, mais analysons ici leur différence. Dans la poésie, la dernière strophe ou dernière partie du poème occupe une place importante, par exemple, rappelons que le deuxième tercet du sonnet joue le rôle d'une chute. C'est-à-dire qu'il est pertinent d'examiner la fin du poème pour comparer les images de chaque texte. Revenons au début et à la fin de chaque poème.

« Délire I. Vierge folle »
« Un jour peut-être **il disparaîtra merveilleusement** ; mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'**assomption** de mon petit ami! » Drôle de ménage[350]!
« La Grâce »
La Comtesse à l'instant tombe morte, et voici : Son âme en blanc linceul, par l'espace éclairci [...] La tête est là, dardant en l'air ses sombres yeux, Et sautèle dans des attitudes étranges : Telle dans les Assomptions des têtes d'anges, Et la bouche vomit un gémissement long, Et des orbites vont coulant des pleurs de plomb[351].

[350] *ROC*, p.262. C'est nous qui mettons en gras.

[351] *OPC*. P.384. C'est nous qui mettons en gras.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Nous avons déjà remarqué le parallélisme du mot « assomption[s] » dans la partie finale, mais ici examinons les personnages de chaque texte. Dans la partie supérieure du tableau, c'est le monologue de la « Vierge folle », en-dessous, c'est le point culminant de « La Grâce ». Pour la « Vierge folle », c'est elle qui regarde une sorte de miracle se produire chez son époux en parodiant le dogme catholique, mais dans « La Grâce », c'est la « comtesse », analogie de la « vierge folle », qui « tombe morte », puis c'est « Henri », analogie de « l'Époux infernal », qui se plaint de la mort de la « comtesse ». Verlaine renverse donc la position des deux protagonistes de « Délires I ».

Nous avons analysé le parallélisme global entre les deux poèmes, « Délires I » et « La Grâce ». Steve Murphy affirme qu'« Aucune des monographies consacrées à *Une saison en enfer* n'a vraiment tenu compte des récits dits « diaboliques » de Verlaine[352]. Dans ce chapitre, nous avons tenté d'aborder ce problème de la relation entre *Une saison en enfer* et l'un des « récits diaboliques ».

Eu égard à la datation des deux poèmes, il serait possible que la composition de « La Grâce » soit postérieure à celle de « Délires I », si l'on en croit la datation donnée à la fin de « Adieu » dans « *Une saison en enfer* » : « avril-août, 1873 ». C'est-à-dire que Verlaine aurait écrit « la Grâce » en se référant à « Délires I » de manière symétrique. Mais Verlaine renverse partiellement le contenu de « Délires I » en y ajoutant des images à l'opposé de celles de Rimbaud. De plus, Verlaine a tenté d'écrire son poème de façon mélodramatique, bien que le poème de Rimbaud soit parodique.

Nous nous limitons ici à comparer une section d'*Une saison en enfer* à un des « récits diaboliques », d'autres sections d'*Une saison en enfer* et d'autres poèmes dits « diaboliques » restent à analyser. La comparaison de ces deux groupes de poèmes pourrait élucider non

[352] Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, édition critique de Steve Murphy, Honoré Champion, 2003, p.45.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

seulement la relation poétique demeurée obscure entre les deux poètes après « l'incident de Bruxelles », mais la réflexion sur ces deux œuvres pourrait également éclairer l'évolution complexe du penchant verlainien pour le catholicisme, jusqu'à sa conversion au christianisme déclarée dans *Sagesse*.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Chapitre 4 :
Les poétiques du « Vieux Coppée »

1 Verlaine et Coppée : les différences entre ces deux poètes

La relation entre Paul Verlaine et François Coppée attire beaucoup moins souvent l'attention que celle entre Verlaine et Rimbaud, est-ce alors à dire que cette première est moins importante[353] ? Pour la première carrière littéraire de Verlaine, on ne pense guère à leur relation amicale, car Verlaine a collaboré à une pièce de théâtre intitulée « Qui veut des merveilles » avec François Coppée.

Pourtant, dès 1871 les contributions poétiques qui prennent François Coppée pour cible sont nombreuses. On sait bien que Verlaine aimait aussi parodier *Promenades et Intérieurs* de Coppée. Il est évident que non seulement Verlaine n'aime pas la poésie réaliste et bourgeoise de Coppée, mais aussi son attitude politique qui était idéologiquement conservatrice. Pour éclaircir l'idéologie politique de François Coppée, nous devons analyser un recueil de Coppée intitulé *Plus de Sang — Avril 1871 —* publié chez Alphonse Lemerre en 1871. La date du sous-titre du recueil « Avril 1871 » est assez significative. Le Second Empire a commencé la guerre contre la Prusse en juillet 1870 jusqu'à janvier 1871 et l'écroulement du Second Empire. Ensuite, l'insurrection de la Commune de Paris contre le gouvernement a été déclarée

[353] Bien que l'on passe souvent cette relation entre Verlaine et Coppée sous silence, on ne peut pas ignorer ces études importantes : Jean Louis-Aroui, « Quand Verlaine écrit des dizains : les "Coppées" », *Paul Verlaine*, études réunies par Steve Murphy, *L'École des lettres*, juillet 1996. Steve Murphy, « Verlaine, Coppée et Un grognard : les première fissures du Parnasse », in *Marges du premier Verlaine*, Honoré Champion, 2003, pp.293-345.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

au mois de mars 1871 comme une réaction face à la défaite dans la guerre franco-prussienne et s'est terminée à la fin du mois de mai après une semaine sanglante. Nous pouvons donc penser que le poème de Coppée se base sur la Commune de Paris. Le poète a composé à sa manière un poème patriotique comme les *Idylles prussiennes* de Banville et « Les Renards » de Verlaine.

Le recueil de Coppée ne contient qu'un poème intitulé « Plus de sang ! ». Il nous semble que le poème peut nous aider à cerner un des aspects politiques de Coppée.

> Que j'entende ta voix [=celle de la France] hurler, plein de larmes :
> — O mes fils égarés, jetez, brisez vos armes.
> Assez ! il n'est jamais trop tard.
> Ne combattez pas plus pour un mot illusoire ;
> Arrêtez, plus de sang ! nous n'avons qu'une gloire
> Et nous n'avons qu'un étendard.
>
> La victoire est horrible et ma mort seule est sûre.
> Cruels, vous retournez le fer dans la blessure
> Où l'a plongé le Prussien !
> Arrêtez ce combat qui m'achève et me navre,
> Insensés qui voulez sur un front de cadavre
> Planter le bonnet phrygien.
>
> La paix ! faites la paix ! Et puis, pardon, clémence ;
> Oublions à jamais cet instant de démence[354].
> […]

On peut faire remarquer une tonalité patriotique différente de celles de Banville et de Verlaine. D'une part, Coppée répète le verbe « arrêtez » deux fois pour insister afin que l'on cesse la guerre : « O mes fils égarés, jetez, brisez vos armes », « Ne combattez pas », d'autre part, Banville et Verlaine montrent des aspects plus agressifs et satyriques (voir chapitre 2-2).

[354] François Coppée, *Plus de Sang — Avril 1871 —*, Alphonse Lemerre, 1871, p.9.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Coppée prie le peuple parisien de ne pas s'obstiner à livrer un combat inutile. L'aspect politique de Coppée est donc assez modéré. Il montre sa magnanimité et semble volontiers disposé au pardon : « La paix ! faites la paix ! », « Oublions à jamais cet instant de démence. » On sait bien que Verlaine est républicain et toujours communard, comme Rimbaud, lors de la Commune de Paris.

« Vieux Coppées » est un groupe de dix dizains qui apparaissent pour la première fois dans une correspondance du 22 août 1874 avec son ami Lepelletier. Selon la date de la lettre, il les a composés au moment de sa conversion au catholicisme lorsqu'il était en prison. En même temps, « Vieux Coppée » se situe entre le premier et le second Verlaine. Ces dizains nous montrent donc l'idéologie politique et le mûrissement de la versification de Verlaine lors de sa vie très mouvementée.

2 « Pastiches » de Verlaine

Les caractéristiques des dizains de « Vieux Coppée » ne sont pas les mêmes que celles des dizains insérés dans l'*Album Zutique*. Les dizains de l'*Album zutique* ont des aspects obscènes, en revanche le poète qualifie ceux des « Vieux Coppées » de « pastiche[s] infâme[s] d'une lyre » dans le dernier dizain. Or, quand on analyse « Vieux Coppée », on peut penser que chaque dizain a une référence spécifique.

2.1 Prologue de « Vieux Coppée » : « Pour charmer tes ennuis, […] »

> Pour charmer tes ennuis, ô temps qui nous dévastes,
> Je veux, durant cent vers coupés en dizains chastes,
> Comme les ronds égaux d'un même saucisson,
> Servir aux amateurs un plat de ma façon.

Tout désir un peu sot, toute idée un peu bête
Et tout ressouvenir stupide mais honnête
Composeront le fier menu qu'on va licher.
Muse, accours, donne moi ton *ut* le plus léger,
Et chantons notre gamme en notes bien égales,
A l'instar de Monsieur Coppée et des cigales.

Le premier « Vieux Coppée » sert de prologue aux autres dizains. En même temps, ces dizains sont adressés aux lecteurs : « aux amateurs ». Pour les champs lexicaux, on peut noter des images concernant la restauration et la gastronomie, parfois gargantuesque le suggère l'emploi du verbe « licher ». Selon ce dizain, le poète compose chaque dizain « de [s]a façon » comme un cuisinier : « coupés », « saucisson », « Servir », « un plat », « le fier menu », « licher ». Mais le thème des dizains se base aussi sur l'autodérision ; « Tout désir un peu sot », « toute idée un peu bête », « tout ressouvenir stupide et honnête », pourtant dit-il ironiquement « le fier menu ».

Toutefois, dans ce dizain, on peut montrer aussi plusieurs allusions à la tradition littéraire, à commencer par le « temps » du vers 1, qui est toujours un thème traditionnel dans l'art : « ô temps qui nous dévastes ». En peinture, il est par exemple repris dans la nature morte de la « vanitas », représenté par un sablier. De plus, on ne peut pas, bien sûr, oublier que le « temps » est toujours un des thèmes principaux chez Baudelaire. À la fin du dizain, on peut faire remarquer de nouveau une image traditionnelle du poète : « Muse », est la déesse qui inspire les poètes et ils « chant[ent] » un poème avec une lyre, attribut traditionnel du poète.

Analysons ensuite une autre cible ludique avec précision. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les vers présentent des images culinaires « Je veux, durant cent vers coupés en dizains chastes / Comme les ronds égaux d'un même saucisson, / Servir aux amateurs un plat de ma façon. » et nous rappellent le fameux incipit d'une lettre « À Arsène Houssaye » qui se

trouve au début du *Spleen de Paris* de Baudelaire.

> […] Hachez-la [=tortueuse fantaisie] en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier[355].

Il va de soi que l'on peut remarquer des analogies entre ces deux textes :

> « couper » = « hacher », « saucisson » = « serpent »

Baudelaire conseille à Houssaye et aux lecteurs de « hache[r] » « cette tortueuse fantaisie » qui représente chaque poème en prose du recueil. La « tortueuse fantaisie » correspond donc à l'image du « serpent » avec « la tête » et « la queue ». Dans le dizain de Verlaine, il « coupe » des « vers », comme s'il coupait « un saucisson ». « Les ronds égaux » du « saucisson » représentent bien sûr les dizains, forme égale avec dix vers. Ainsi, Verlaine a parodié l'image du début de la lettre de Baudelaire à Houssaye.

Le poète ne vise pas uniquement Baudelaire, mais bien évidemment aussi Coppée. Cet aspect apparaît clairement dans la versification du dizain.

> A l'instar de Monsieur + Coppée et des cigales.

Le dizain se compose d'alexandrins, c'est-à-dire que l'on doit mettre la césure au centre du vers 6+6. Pourtant, dans ce vers cité, le poète a placé la césure de façon à séparer le mot honorifique « Monsieur » et le nom du poète « Coppée » dans le but de se moquer de François

[355] Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire, lectures du* spleen de Paris, Honoré Champion, 2003, p.36. C'est nous qui soulignons.

Coppée. On peut montrer le même procédé aux vers 2, vers 6 et vers 7.

> Je veux, durant cent vers + coupés en dizains chastes (v.2)
>
> Et tout ressouvenir + stupide mais honnête (v.6)
>
> Composeront le fier + menu qu'on va licher (v.7)

Verlaine met la césure entre un substantif, de temps en temps monosyllabique « vers » et « fier », et l'adjectif. Pour les vers 2 et vers 6, les adjectifs « coupés » et « stupide » sont mis en relief grâce à la césure audacieux. Quant au vers 2, on peut noter une double image. La phrase « cent vers » signifie dix dizains, car le dizain se base sur dix vers. Mais, comme on l'a fait remarquer, le poète met la césure après « cent vers ». Pour cela le mot « vers » est aussi accentué. Les lecteurs pourraient entendre le « ver » dans le mot « vers », une sorte de vermisseau. De plus, grâce à l'adjectif « coupés » nous imaginons facilement une image dégoûtante. D'ailleurs quand on lit le mot « coupé », il est aussi possible que Verlaine pense à une expression satirique de Vermersch, « François Coupé », car « coupés » au vers 2 et « Coppée » au vers 10 se trouvent dans la même position du vers, c'est-à-dire après la césure, et sont ainsi mis en relief. Quoi qu'il en soit, « Vieux Coppée » s'ouvre avec un dizain assez complexe dans lequel le poète parodie Baudelaire et se moque de Coppée avec des images gargantuesques.

2.2 Pastiche de propagande politique : « Assez des Gambettards ! »

Quand on réfléchit aux aspects politiques présents dans les dizains, le quatrième dizain inséré dans la correspondance attire sans aucun doute l'attention.

Assez des Gambettards ! ôtez-moi cet objet !
(Dit le Père Duchêne un jour qu'il enragerait)
Tout plutôt qu'eux ! ce sont les bougres de naissances ;
Bourgeois vessards, ça dut tenir des lieux d'aisance
Dans ces mondes antérieurs dont je me fous !
Jean-foutres qui, tandis qu'on La confessait sous
Les balles, cherchaient des alibis dans la foire !
Ah ! tous ! Badingue Quatre, Orléans et sa poire
(Pour la soif) la béquille à Chambord, Attila !
Mais ! mais ! mais pas de ces La Revellière-là !

Le texte parle de politique en énumérant des mots satiriques. Cette énumération de noms propres nous rappelle le poème « Au pas de charge », mais le poète a composé ce dizain après sa conversion. Comme Jean-Luc Steinmetz l'a remarqué, « Verlaine rappelle ici le langage des communards extrémistes ». De fait, les mots « bougre » et « foutre » apparaissent très souvent dans le journal *Le Père Duchêne*. Or, le narrateur de ce dizain imite le ton vulgaire et violent du journal.

Le poème commence par « Assez des Gambettards ! ». La phrase nominale et l'apostrophe nous montrent le sentiment de colère du poète contre ceux qui soutiennent les idées de Gambetta. Pourtant, le poète n'était pas toujours opposé à Gambetta. Voici une correspondance envoyée à son ami Lepelletier le 8 avril 1869.

> Iras-tu demain soir à la réunion de Belleville ? J'y serai — 8 heures, rue de Pairs, n°8[356].

Il s'agit sans doute de la réunion de candidature de Gambetta à Belleville. On peut donc dire que Verlaine était « Gambettard » en 1869. Toutefois, en 1874, ses idées politiques ne sont

[356] Paul Verlaine, *Correspondance générale, I, 1857-1885*, établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, 2005, pp.156-157, voir n°1.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

plus les mêmes. C'est parce que Gambetta est connu pour son attitude politique dite « opportuniste [357]», c'est-à-dire que les « Gambettards », liés à « Lareveillère », sont passés de la gauche extrême au centre, incarnation du Janus moderne [358] . L'image des « Gambettards » est aussi liée aux « bougres », ensuite aux « bourgeois » de cette époque-là : « Gambettards » → « bougres de naissances » → « bourgeois vessards ». La liaison entre « bougres » et « bourgeois » est assez claire, car le mot « bourgeois » contient le « bougre ».

À partir du vers 8, le poète énumère des images politiques : « Badingue Quatre », « Orléans », « sa poire », « Chambord », « Attila » et « Lareveillère ». Comme les commentateurs le pensent, « Badingue Quatre » est sans aucun doute Napoléon IV, car son père est connu dans la caricature du XIXe siècle en tant que « Badinguet ». On peut aussi noter une autre image caricaturale et satirique : « Orléans et sa poire ». Il est évident que « poire » représente Louis-Philippe dans les caricatures depuis Charles Philipon. Cependant, aucun commentateur ne s'attarde sur l'expression entre parenthèses : « (Pour la soif) ». Les principaux dictionnaires du XIXe et du XXe enregistrent la locution « garder une poire pour la soif » pour exprimer « des moyens, des ressources pour une utilisation future ». Après la chute du Second Empire, le comte de Paris, c'est-à-dire Philippe d'Orléans, a regagné la France et a investi la vie politique. Il a accepté la réconciliation avec le Comte de « Chambord », surnommé « Henri V » par les monarchistes. Les orléanistes ont gardé Philippe d'Orléans en dernier recours pour qu'il puisse monter sur le trône et que l'on proclame une nouvelle Restauration avec le Comte de Chambord, bien que la tentative de Restauration n'aboutisse finalement à rien. De plus, à propos du Comte de Chambord, le poète dit « la béquille à Chambord ». Voyons le mot « béquille » plus précisément, car on ne peut penser qu'il s'agisse d'une canne. Selon le *dictionnaire de la langue verte* du XIXe siècle

[357] Pour la version des *Invectives*, ce dizain est intitulé « Opportunistes ».

[358] Arnaud Bernadet, *L'Éxil et l'utopie : Politiques de Verlaine*, p.174.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

édité par Alfred Delvau, « béquille » désigne la « Potence », c'est-à-dire le gibet. Le poète pense que le gibet sied mieux au Comte de Chambord que le trône. Dans cette énumération des allusions politiques du XIXe siècle, le roi des Huns « Attila », qui régnait au Ve siècle environ, attire aussi notre attention par le décalage anachronique. On ne peut pas ignorer la connotation politique de ce personnage. Bien qu'au siècle précédent Voltaire et Montesquieu aient décrit un Attila pourvu de grandes qualités, Attila est devenu une métaphore du tyran et les Huns des ennemis barbares et brutaux[359]. De fait, Benjamin Constant en 1815 et Victor Hugo en 1824 comparent Napoléon à Attila[360]. Or, dans ce dizain le poète a sans doute comparé Napoléon III à Attila, car le tyran est une image stéréotypée très courante de Napoléon III à cette époque-là[361]. Pour finir le dizain, le poète a choisi « La Revellière » qui est La Révellière-Lépeaux, conventionnel célèbre pour ses retournements politiques selon les notes des commentateurs.

La Revellière est connu pour son retournement politique ; sa vie politique commence comme député du tiers-état et finit comme opposant de Bonaparte en passant membre du Directoire. Verlaine critique donc la duplicité politique ainsi que celle de La Revellière.

À la chute du dizain, il énumère des images d'hommes politiques, mais ces allusions politiques représentent en même temps les partis bonapartiste, orléaniste et légitimiste. Le poète dénonce non seulement les « Gambettards », mais aussi d'autres partis politiques. Sa passion politique ne s'est pas affaiblie lors de son séjour en prison.

---

[359] Edina Bozoky, *Attila et les Huns : Vérité et légendes*, Paris, Perrin, 2012, p.377.

[360] *Ibid*. p.254

[361] Dans *les Châtiments* de Hugo, le poète dépeint souvent l'empereur comme un « tyran ».

2.3 « Pastiche » de la poésie romantique : la période de bifurcation avec la poétique hugolienne

Je suis né romantique et j'eusse été fatal
En un frac très-étroit aux boutons de métal,
Avec ma barbe en pointe et mes cheveux en brosse,
Hâblant español, très-loyal et très-féroce,
L'œil idoine à l'œillade et chargé de défis.
Beauté mises à mal et bourgeois déconfits
Eussent bondé ma vie et soûlé mon cœur d'homme.
Pâle et maigre d'ailleurs et taciturne comme
Un infant scrofuleux dans un escurial,
Et puis, j'eusse été si féroce et si loyal ! —

Les thèmes des « Vieux Coppée » sont variés. D'une part, le poète a composé des dizains politiques comme nous l'avons analysé, d'autre part, il a écrit un dizain moderniste « L'Aile où je suis donnant juste sur une gare ». Le poème que nous avons cité ci-dessus est assez énigmatique à propos du thème. Ce n'est pas un dizain politique, ni moderniste. Donc ne serait-ce qu'un dizain provenant du côté « hispanophile » du poète [362]?

Dans la version de la correspondance à Lepelletier, ce dizain est inséré sans titre, alors qu'il est intitulé « Dizain mil huit cent trente » dans la version de *Jadis et naguère* en 1884. Il s'avère que la date mentionnée dans le titre est assez significative. C'est la fin de la Restauration et le début de la Monarchie de Juillet, du romantisme dans la littérature et d'une révolution littéraire du nom d'*Hernani*. Les lecteurs contemporains se rappellent sans peine ces grands événements historiques.

Tout d'abord, nous pouvons remarquer un homme dans le poème. Il porte « un frac très

[362] Le poète composait des poèmes concernant l'Espagne. Pour l'intérêt de Verlaine pour l'Espagne, consulter l'article d'Olivier Bivort, « Don Pablo Maria de Herlañes ou la ferveur espagnole de Verlaine » : http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7814/1/Bivort.pdf

étroit aux boutons de métal ». Cette description du personnage nous donne une impression humoristique. En même temps, il est « avec [s]a barbe en pointe et [s]es cheveux en brosse. » Il n'est pas si difficile de noter des analogies entre lui et le personnage de « Monsieur Prudhomme », poème inséré dans les *Poëmes saturniens*.

Quant aux faiseurs de vers, […] / Ces fainéants barbus, mal peignés

Les « faiseurs de vers » représentent sans doute les poètes.

Le pronom personnel « Je » dans le dizain est à souligner. Est-ce Verlaine lui-même ? Pourtant, on ne peut pas oublier que le poète réutilise partiellement ce dizain pour un essai douze ans après. Il reprend le premier et le dernier vers du dizain comme épigraphe de « Lui toujours — et assez » (*Les mémoires d'un veuf*, 1886), texte violemment écrit après la mort de Victor Hugo. Selon ce schéma, on pourrait noter que le « je » dans le dizain n'est autre que Victor Hugo.

De plus, il est aisé de penser que le dizain se base sur une connotation du romantisme tenant compte du fait qu'*Hernani* a été inauguré en « mil huit cent trente ». De plus, en 1838 Hugo a créé *Ruy Blas.* Ces pièces de théâtre se focalisent sur l'histoire espagnole. Ainsi, le titre et le contenu du dizain de Verlaine correspondent à l'exotisme préféré des poètes et des écrivains romantiques. On peut noter aussi la prépondérance de la première personne « je » « mon » « ma » « ma ». En même temps, le narrateur du dizain dit « Je suis né romantique et j'eusse été fatal ». Il est évident que la « fatal[ité] » est aussi un des thèmes centraux du romantisme[363]. Pourtant, la date allusive du titre nous évoque premièrement *Hernani*.

L'allusion à *Hernani* apparaît aussi dans la phrase suivante :

[363] Par exemple, les protagonistes de *Ruy Blas*, pièce de théâtre en cinq actes, sont soumis à un destin fatal et tentent vainement d'y échapper.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Pâle et maigre d'ailleurs et taciturne comme
Un infant scrofuleux dans un escurial

« Escurial » nous évoque le palais édifié par Philippe II et achevé en 1584. On peut aussi penser qu'« un infant » est sans aucun doute le fils de Philippe II, c'est-à-dire Charles d'Autriche. Charles d'Autriche est connu pour sa condition physique, de nature fragile, son instabilité mentale et sa malformation : « Pâle et maigre d'ailleurs et taciturne » et « scrofuleux ». L'adjectif « scrofuleux » est un terme « terme médical, qui a rapport à la scrofule, qui tient de la scrofule ». Pour comprendre la relation entre cet « infant » et « Hernani », souvenons-nous de l'autre nom de Charles d'Autriche. Il s'appelle aussi Don Carlos. Son nom correspond bien sûr à un des protagonistes principaux d'« Hernani ». Mais le nom du « Don Carlos » de *Hernani* vient de son grand-père Carlos V ou Karl I, Empereur romain germanique. Verlaine a subitement déformé le chef-d'œuvre de Hugo. On pourrait donc en déduire que c'est un dizain composé afin de viser Hugo ou la poétique hugolienne (ou bien romantique).

L'ironie du dizain apparaît aussi dans l'oxymoron. Le narrateur s'exclame qu'il était « si féroce et si loyal », mais la comparaison « comme » montre des images de faiblesse : « Pâle » « maigre » « taciturne ». De plus, le mot « comme » enjambé met en relief l'expression qui suit, c'est-à-dire « Un infant scrofuleux». On pourrait noter aussi un autre aspect sarcastique dans l'acrostiche : chaque lettre de chaque début de vers donne la suite comme hypothèse : JEAHLBEPUE. Il nous semble que nous pourrions y décoder la phrase « Je pue ».

Comme on l'a déjà vu, Verlaine a écrit un poème antiromantique et vise à se moquer de la tonalité romantique en se fondant sur *Hernani*. *Hernani* est repris au Théâtre Français le 20 juin avec Mademoiselle Favart dans le rôle de Doña Sol. Verlaine a publié quatre jours plus

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

tard, un article dithyrambique dans *L'International* du 23 et 24 juin sur le spectacle. Il a écrit : « Quel sublime cornélien mêlé à l'émotion shakespearienne avec je ne sais quoi de spécialement ému et sublime qui n'appartient qu'à Hugo ! » Il ajoute aussi « En somme glorieuse soirée, dont on sera fier plus tard de dire : J'en étais ! » Son enthousiasme pour *Hernani* et son sentiment de respect pour Hugo sont très forts. Pourtant son applaudissement disparaît complètement dans le dizain. D'ailleurs une autre moquerie à Hugo apparaît aussi dans un autre dizain intitulé « Ultissima Verba », écrit dans une lettre du 24 août 1875. Verlaine a pris le dernier poème des *Châtiments* « Ultima verba » pour cible en employant des phrases déjà utilisées par Rimbaud.

> Les théâtres qu'on peut avoir et les Gatti
> « Quatre-vingt-treize » a des beautés et c'est senti
> Comme une merde, quoi qu'en disent Cros et Tronche
> […]

Quatre-vingt-treize est le dernier roman de Hugo paru en 1874 après sa longue et profonde réflexion sur la politique. Le roman se base principalement sur la guerre de Vendée ayant eu lieu après la Révolution française. Il est clair que le poète se moque sévèrement de cette œuvre hugolienne « c'est senti / Comme une merde ». Pourtant on ne peut pas oublier qu'en 1869 Verlaine a composé un poème républicain intitulé « Au pas de charge » qui se fonde aussi sur la Guerre de Vendée avec un personnage symbolique nommé « Barra ». De plus, comme nous l'avons analysé dans la deuxième section, il fait certaines allusions à la poésie de Hugo. Mais Verlaine n'a plus de sentiment respectueux à propos de la poésie hugolienne. Lors de la période des « Vieux Coppées », la poétique hugolienne ne constitue plus un modèle pour Verlaine. Ainsi, la relation entre ces deux poètes est de plus en plus affaiblie.

2.4 « Pastiche » de la poésie moderniste : Verlaine, poète moderniste ?

L'aile où je suis donnant juste sur une gare,
J'entends de nuit, - mes nuits sont blanches- la bagarre
Des machines qu'on chauffe et des trains ajustés,
Et vraiment c'est des bruits de nids répercutés
A des cieux de verre et de fonte et gras de houille.
Vous n'imaginez pas comme cela gazouille
Et comme l'on dirait des efforts d'oiselet
Vers des vols tout prochains à des cieux violets
Encore et que le point du jour éveille à peine…
O ces wagons qui vont dévaler dans la plaine !

Bien qu'il soit vrai que Verlaine a évoqué un voyage en train dans *Bonne chanson*, comme Yann Fremy le pense, on ne saurait affirmer que Verlaine se situe dans l'un ou l'autre camp, celui des défenseurs ou des détracteurs de la modernité technologique[364]. Le septième dizain inséré dans « Vieux Coppée » nous permet d'éclaircir cet aspect. « Le train » est une des images centrales de la modernité technique de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Maxime du Camp a écrit un long poème intitulé « La locomotive ». Rimbaud a aussi composé un dizain concernant le train dans *Album Zutique*, « J'occupais un wagon de troisième ». Dans le domaine du roman, Zola a publié *La Bête humaine* en 1890, dont l'histoire se focalise sur le monde ferroviaire. Comme nous pouvons le constater, « le train » est une image très courante dans la littérature. De toute manière, comme on le pense, Verlaine dépasse largement le réalisme de son modèle François Coppée.

Près du rail où souvent passe comme un éclair
Le convoi furieux et son cheval de fer,
Tranquille, l'aiguilleur vit dans sa maisonnette.
Par la fenêtre, on voit l'intérieur honnête,

[364] Yann Frémy, *Verlaine : la parole ou l'oubli*, Academia, 2013, p.52.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Tel que le voyageur fiévreux doit l'envier.
C'est la femme parfois qui se tient au levier,
Portant sur un seul bras son enfant qui l'embrasse
Jetant un sifflement atroce, le train passe
Devant l'humble logis qui tressaille au fracas.
Et le petit enfant ne se dérange pas.

Coppée a composé ce dizain du chemin de fer « Près du rail, où souvent passe comme […] » dans *Intérieurs et promenades.* Tout d'abord, on peut noter une structure presque symétrique entre ces deux dizains, notamment au début et à la fin.

L'*aile* où je suis donnant juste sur une gare (v.1, dizain de Verlaine)
Près du rail où souvent passe comme un éclair (v.1, dizain de Coppée)

O ces wagons qui vont dévaler dans la plaine !

(v.10, dizain de Verlaine)

Jetant un sifflement atroce, le train passe
Devant l'humble logis qui tressaille au fracas.

(vv.8-9, dizain de Coppée)

On peut faire remarquer d'autres aspects. Le premier aspect se compose des images bruyantes et brutales : « éclaire », « furieux », « sifflement atroce » et « fracas ». Le poète dépeint le train personnifié : « Le convoi furieux ». Le deuxième aspect, qui est très caractéristique de Coppée, montre la famille modeste devant cette brutalité du train et du travail : « Tranquille, l'aiguilleur », « l'intérieur honnête », « humble logis ». De plus, « la femme » de « l'aiguilleur » travaille comme son mari : « C'est la femme parfois qui se tient au levier ». Le dizain de Coppée décrit une famille humble devant le train personnifié.

Dans ce dizain Verlaine a aussi décrit une scène quotidienne du chemin de fer de façon réaliste, comme Coppée. Une image stéréotypée, en même temps anthropomorphisée du train

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

brutal apparaît aussi dans le vers enjambé : « la bagarre / Des machines ». De plus, Verlaine a comparé le train en employant le mot « comme », comme dans le dizain de Coppée : « comme cela gazouille » « comme l'on dirait des efforts d'oiselet ». Le poète compare le train brutal à l'oiseau. De fait, on peut énumérer des images reposant sur le champ lexical des oiseaux : « L'aile », « nid », « gazouille », « oiselet » et « vols ». Il est possible que le décalage entre le train brutal et « l'oiselet » produise un effet comique et ironique. On pourrait donc dire que Verlaine a écrit ce dizain comme une réplique ou une palinodie à Coppée ? Verlaine mentionne comme suit : « Vous n'imaginez pas ». Il critique le manque d'imagination de son interlocuteur. En réalité, quand les poètes écrivent des dizains, ils parodient, se moquent, critiquent quelque chose. Dans ce dizain, Verlaine vise le dizain réaliste et très discret du Coppée réaliste. Il renie la poétique de son camarade parnassien.

3 La versification stratégique et humoristique du « Vieux Coppée »

Quand on lit les dizains de « Vieux Coppée », il nous semble que l'on doive aussi analyser la versification. Comme on l'a déjà fait remarquer, Verlaine emploie souvent une versification audacieuse, satirique et use de la discordance. Tout d'abord, pour la discordance de « Vieux Coppée », on relève le dernier vers d'un dizain intitulé « Souvenir de prison, Mars 1874 » dans *Invectives*.

Cette agonie épouvantable de la France.

Il faut scander comme suit :

Cette agonie épou + vantable de la France.

On peut rappeler le fameux commentaire de Rimbaud dans une lettre adressée à son professeur Izambard.

> J'ai les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, un joli in-12 écu. C'est fort bizarre, très drôle. Parfois, de fortes licences ; ainsi :
>
> Et la tigresse épou/vantable d'Hyrcanie
>
> est un vers de ce volume

On peut noter d'autres procédés stratégiques dans les dizains.

Comme le poète a déjà coupé « Monsieur + Coppée », il attaque aussi un autre poète, Leconte de Lisle, dans une autre version de « Les passages Choiseul […] », dans laquelle son nom apparaît.

> On s'amusait. J'étais républicain, Leconte
> De Lisle aussi, ce cher Lemerre étant archonte
> […]
> Jours enfuis ! Quels Autans soufflèrent à travers
> La montagne ! Le Maître est décoré comme une
> Châsse, et n'a pas encor digéré la Commune.

Le poète découpe le nom de son « Maître » qu'il a longtemps respecté : « Leconte + De Lisle ». De plus, la rime produit une sorte de cacophonie entre « Le<u>con</u>te » et « ar<u>chon</u>te » grâce à la sonorité « con ». En ce qui concerne les rimes, on relève également les vers 7 et 8, car « Commune » rime avec deux mots « comme une ». Le poète enjambe « La montagne » de façon assez stratégique. Il est évident que l'expression « la montagne » est mise en relief

grâce à l'enjambement. Cela nous fait penser à une connotation de « La montagne » : le poète veut probablement nous rappeler un parti politique de gauche de la Révolution et du début de XIXe siècle, qui s'appelle la Montagne, le Club des Jacobins. La phrase « J'étais républicain » ferait alors allusion à cet aspect politique.

Verlaine continue de nous montrer un tel procédé plutôt humoristique dans d'autres dizains.

> Depuis un an et plus, je n'ai pas vu la queue
> D'un journal. Est-ce assez bibliothèque bleue ?

Tout d'abord, le poète utilise l'enjambement. Comme il coupe entre « la queue » et « D'un journal », les lecteurs seraient embarrassés par la phrase « je n'ai pas vu la queue ». Bien sûr « la queue » désigne « le membre viril » dans le langage familier. Dans le dizain de « Assez des Gambettards ! [...] », on peut aussi montrer tel exemple.

> Tout plutôt qu'eux ! ce sont les bougres de naissance

Le mot « eux » renvoie aux « Gambettards ». On peut comprendre que le narrateur ne préfère donc pas les « Gambettards ». Mais concernant la prononciation, il est possible que l'on puisse entendre « Tout plutôt queue ! *», c'est-à-dire que le narrateur préfère « plutôt » la « queue ». Le poète dépeint deux images dans une même phrase.

Nous avons analysé des dizains insérés dans « Vieux Coppée ». Comme il les qualifie de « pastiche » dans le dernier dizain « Endiguons les ruisseaux : les prés burent assez », Verlaine a imité et critiqué la poésie des poètes autour de lui, Coppée, Baudelaire, Hugo et Leconte de Lisle.

Le poète des « Vieux Coppées » est toujours aussi satirique que dans la période précédente, alors que son attitude républicaine s'est très nettement affaiblie : « J'étais républicain ». Pourtant il recherche toujours une versification audacieuse, discordante et stratégique. L'usage récurrent des néologismes par le poète dans les dizains de « Vieux Coppée » ne peut qu'attirer fortement notre attention. Il est rare que l'on puisse remarquer des néologismes chez le premier Verlaine. Il s'est affranchi de ses prédécesseurs pour créer « la nouvelle forme » de la poésie.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Chapitre 5 :

Poétique d'« un vrai poète »

« le Système » ou « les formes nouvelles » de Verlaine

« la nouvelle école, dite parnassienne, a deux voyants,
Albert Mérat et Paul Verlaine, un vrai poète. »
(Lettre de Rimbaud à Paul Demeny)

1 Le « Système » de Verlaine

Après « l'incident de Bruxelles » du 10 juillet 1873, Verlaine est incarcéré à la prison de Petits-Carmes à Bruxelles. Malgré un emprisonnement de deux ans, il continue à composer constamment des poèmes dans sa cellule et à envoyer des lettres à ses amis, à Edmond Lepelletier en particulier. De fait, il commence à avoir l'intention de publier un recueil intitulé *Cellulairement* dont les poèmes auraient été écrits en prison.

En ce qui concerne la création poétique de Verlaine, à cette époque, il commence à créer une nouvelle poétique. Dans la lettre datée du 16 mai 1873, le poète mentionne pour la première fois sa nouvelle poétique dite « système ». Ce mot apparaît dans deux autres lettres datées du mois d'octobre et des 24-28 novembre. Voici des extraits :

> Voici quelques titres : *La Vie du Grenier*, — *Sous l'Eau*, — *L'Ile*. — Chaque poème serait de 300 ou 400 vers. — Les vers seront d'après un système auquel je vais arriver.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

> Çà sera très musical, sans puérilités à la Poë (quel naïf, que ce « malin » ! Je t'en causerai un autre jour, car je l'ai *tout lu* en english[365].) Et aussi pittoresque que possible. *La vie du Grenier, du Rembrandt* ; *Sous l'eau*, une vraie chanson d'ondine ; *L'Ile*, un grand tableau de fleurs, etc., etc., Ne ris pas avant de connaître : c'est peut-être une idée chouette que j'ai là.
>
> (Lettre à Edmond Lepelletier datée du 16 mai 1873)

> [(Quatre sonnets avec un titre général « Mon Almanach pour 1874 » sont insérés ici)] C'est le système dont je te parlais de Jéhonville, les 3 derniers sonnets, mais ce n'est qu'un *essai*, ceci[366].
>
> (Lettre à Edmond Lepelletier, vers le 20 octobre 1873)

> Je fais des Cantiques à Marie (d'après le Système) et des prières de la primitive Église[367].
>
> (Lettres à Edmond Lepelletier datée du 24 au 28 novembre 1873)

Dans ces trois extraits, le poète n'explique pas ce « système » qu'il a établi avec précision. La première apparition du mot « système » remonte à la lettre adressée à son ami Lepelletier en mai 1873. Certes, il en avait un au moment de son essai sur Baudelaire en 1875, mais ce n'est pas le même « système ». Au moment où il écrit cette lettre, Verlaine n'est pas encore arrivé à établir une théorie de la poésie, ce que nous montre le mot « système » pourvu de l'article indéfini et la syntaxe basée sur le futur proche « je vais arriver ». Dans le deuxième extrait aussi, « le système » n'est pas encore jugé satisfaisant, mais ce « système » est seulement « un essai ». Pourtant dans la lettre datée des 24-28 novembre 1873, il semble que le poète soit enfin arrivé à créer « le Système », car le mot est pourvu non seulement de l'article défini, au contraire du premier extrait, mais aussi, d'un « S » majuscule en première lettre. Or, cette transition dans l'usage de « système », du mois de mai au mois de novembre 1873,

---

[365] Paul Verlaine, *Correspondance générale de Verlaine*, *I*, *1857-1885*, Établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, 2005, p.314. C'est nous qui soulignons.

[366] *Ibid*., p.352. C'est nous qui soulignons.

[367] *Ibid*., p.360. C'est nous qui soulignons.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

correspond à la transition entre la vie avec Rimbaud et l'incarcération de Verlaine. C'est la période du grand changement pour le poète aussi bien dans la vie privée que dans la création poétique. Certes, ce changement radical apparaît déjà dans des poèmes destinés aux *Romances sans paroles* dont la plupart ont été composés lors de sa vie commune avec Rimbaud. Mais, lorsqu'il parle de son « Système », c'est au moment complexe où ses émotions sont ballottées entre l'antichristianisme et une crise d'identité religieuse.

Malgré cette situation critique pour le poète, ce « système » reste ambigu, car ces trois poèmes composés suivant « le Système », « *La Vie du Grenier* », « *Sous l'Eau* », « *L'Ile* », n'ont pas encore été exhumés aujourd'hui. Sur cette problématique, Jacques Borel fait ainsi observer :

> Le peu que Verlaine confie à Lepelletier de ce « système » rêvé ou entrevu incite à y voir une application verlainienne de cette poésie « objective » dont Rimbaud avait proclamé la nécessité ; mais on voit mal comment une telle conception du poétique eût pu s'appliquer à des *Cantiques à Marie*[368].

Comme Arnaud Bernadet le pense aussi, « il est difficile de saisir ce que le poète obscurément tente lui-même de découvrir [369] . » Olivier Bivort remarque la même problématique :

> Ces projets n'aboutiront pas, quoique Verlaine fasse encore figurer quelques-un de ces titres sur la couverture *Romances sans paroles* un an plus tard, tantôt parmi les « ouvrages en préparation », tantôt dans la liste de volume déjà parus. La nature du « système », qui aurait peut-être dû marquer son passage de l'impressionnisme à la poésie objective, reste difficile à saisir[370].

---

[368] *OPC*. p.225.

[369] Verlaine, *Romances sans paroles*, Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Arnaud Bernadet, Flammarion, 2012, p.152. C'est nous qui soulignons.

[370] Verlaine, *Romances sans paroles, suivi de Cellulairement*, Édition critique établie, annotée et présentée

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Comme le disent ces deux spécialistes en qualifiant la poésie de Verlaine de « poésie objective », formule de Rimbaud, la poétique de Verlaine est en train de changer. Toutefois, en tenant compte de la lettre datée du 16 mai, on peut résumer ainsi :

1. « Le Système » « sera très musical, sans puérilités à la Poë ».
2. « Le Système » est « pittoresque ».
3. « *La vie du Grenier* » contient « du Rembrandt ».
4. « *Sous l'eau* » est « une vraie chanson d'ondine ».
5. « *L'Ile* » est « un grand tableau de fleurs ».

Après ces courtes descriptions du « système » et de trois poèmes, le poète demande à son ami : « Ne ris pas avant de connaître mon système ». Ainsi, Verlaine pense qu'il est possible que son « système » fasse rire Lepelletier, car son « système » semble à première vue ridicule pour les lecteurs et les poètes contemporains, mais pour Verlaine c'est un grand « essai » radical. Nous pouvons a minima supposer que les poèmes écrits selon son « système » sont musicaux et pittoresques.

Afin d'éclairer le « système » de Verlaine, il ne faut pas ignorer deux poètes apparus dans la lettre du 16 mai, Desbordes-Valmore et Van Hasselt, car le poète analyse leurs poèmes autour de la musicalité. D'abord, Verlaine analyse le poème de Desbordes-Valmore ainsi :

> Lisez donc : *Pleurs* et *Pauvres Fleurs* de Desbordes-Valmore ; il y a une *Berceuse* :

---

par Olivier Bivort, Le Livre de poche, 2012, p.35. C'est nous qui soulignons.

Si l'enfant sommeille
Il verra l'abeille
Quand elle aura fait son miel
Danser entre terre et ciel ! etc.

Est-ce assez une chambre d'enfant au berceau, en été ? Tous les vers de cette femme sont pareils, larges, subtils aussi., — mais si vraiment *touchants* — et un art inouï[371].

Il est connu que Verlaine et Rimbaud sont attirés par la musicalité de Debordes-Valmore qui emploie souvent l'impair. La citation de son poème dans la lettre se compose aussi de 5 et 7 syllabes qui produisent de plus un effet rythmique. Verlaine montre son admiration pour les procédés de la poétesse et les qualifie d'« art inouï ».

Le deuxième poète mentionné, Van Hasselt, lui aussi, attire fortement l'attention de Verlaine.

Les plus curieux sont ceux posthumes, imprimés à Genève, vers 66. — Connaissez-vous les *Études rythmiques* de Van Hasselt, un poète belge ? Très curieux. Voici : *La Chanson d'autrefois*. (Çà se scande). Voici la mesure notée :

UU — UU — UU — U
UU — UU — UU —
UU — UU — UU — U
U — UU —

1
Qu'on me donne une plume d'une aile
De ton ange qui veille sans bruit
A côté du chevet où, ma belle,
Tu rêves la nuit.

2

[371] Paul Verlaine, *Correspondance générale*, *I*, *1857-1885*, éd. Michael Pakenham, Fayard, 2005, p.329.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Ou la tige d'un lis des vallées,
D'une fleur au calice argenté
Qui parfume les nuits constellées
Durant tout l'été.
[...]

C'est con comme idée et vieux comme style, mais comme le rythme fait de ce fatra rance une jolie chose ! Il a fait 2 ou 3000 vers comme çà, sur toutes sortes de rythmes. Lisez donc çà [372]!

Dans *les Études rythmiques*, Van Hasselt ajoute la structure du rythme au-dessus de tous les titres de poèmes, à la manière d'un mode d'emploi rythmique. Autrement dit, c'est un dictionnaire de tous les rythmes possibles des poèmes en vers. Verlaine fait l'éloge de l'originalité du poète belge dans cet extrait. Pour appréhender le procédé du poète, superposons le signe de voyelles longues et brèves aux strophes citées par le poète. « U » représente l'iambe court et « — » le long.

1
Qu'on me donne une plume d'une aile
U U — U U — U U — U

De ton ange qui veille sans bruit
U U — U U — U U —

A côté du chevet où, ma belle,
U U — U U — U U — U

Tu rêves la nuit.
U — U U —

[372] *Ibid*., pp.329-330. Dans la *Correspondance générale* de Pakenham, Verlaine a fait des erreurs sur les signes de syllabe. Verlaine a écrit : « UU — UU — UU — U / UU — UU — UU —U / UU — UU — UU — U / U — UU — ». C'est nous qui soulignons. Voir André van Hasselt, *Poëmes, paraboles, odes, et Etudes Rythmiques*, Bruxelles, Office de publicité, 1862, p.242.

2
Ou la tige d'un lis des vallées,
U U —U U — U U — U

D'une fleur au calice argenté
U U — U U— U U—

Qui parfume les nuits constellées
U U — U U — U U —U

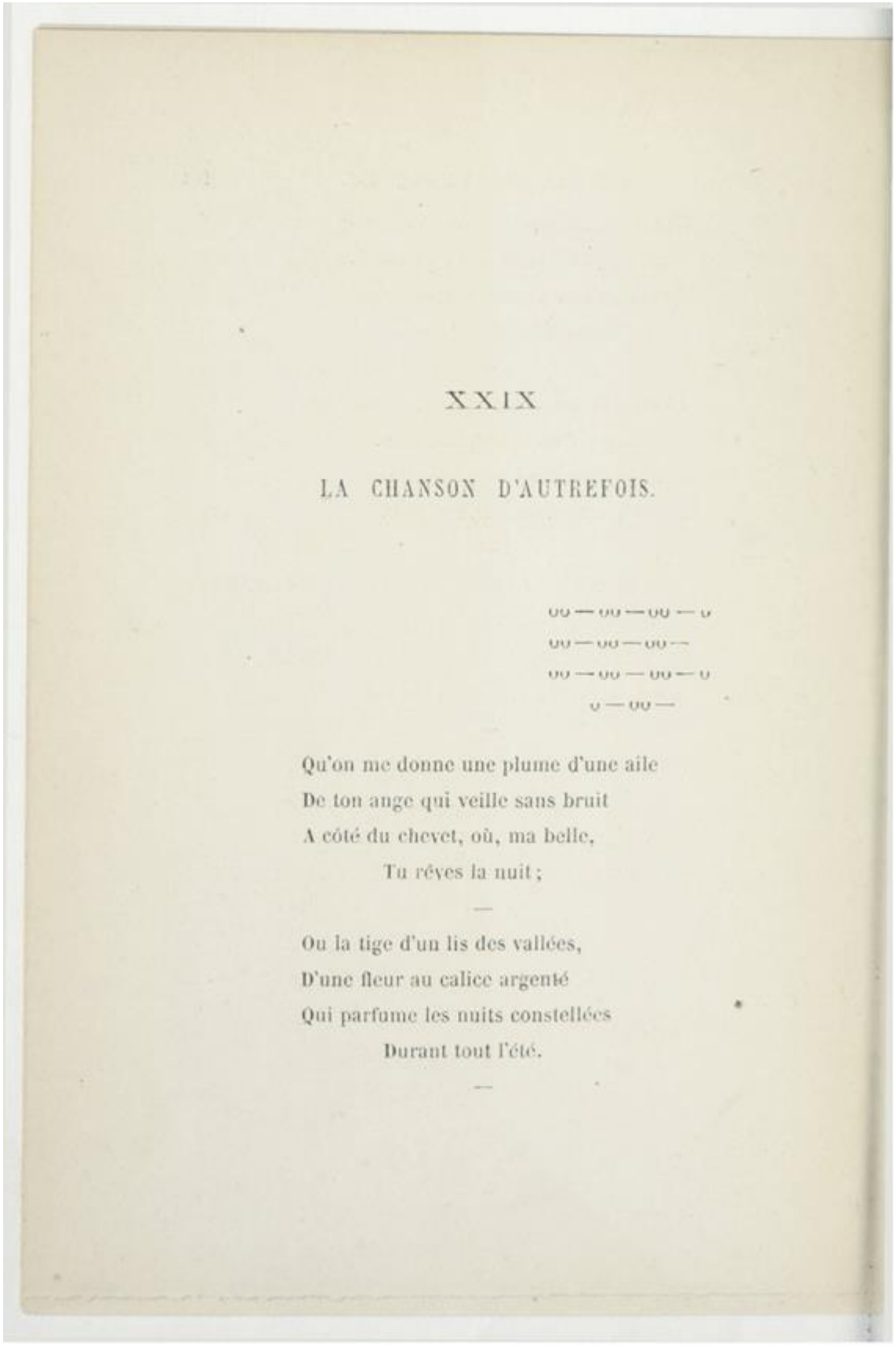
Durant tout l'été.
U — U U—

L'originalité du poème repose sur la répétition du rythme. C'est ce qui intéresse donc énormément Verlaine pendant cette période. Les trois premiers vers se basent sur l'alternance de deux voyelles brèves suivis d'une voyelle longue : « UU — UU — UU — (U) ». Ce rythme produit un effet de refrain à chaque vers, alors même que les mots ne sont pas identiques.

Or, nous pouvons penser que ces deux poètes influencent « le Système » de Verlaine. Il semble qu'ils nous aideront à mettre en lumière ce « Système » énigmatique, en analysant les poèmes inclus dans les lettres portant sur les procédés de ces deux poètes. Ils nous aideront à comprendre l'évolution poétique d' « un vrai poète », selon la formule de Rimbaud.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

« La Chanson d'autrefois » dans *les Études rythmiques*



XXIX

LA CHANSON D'AUTREFOIS.

∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪
∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —
∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪
∪ — ∪∪ —

Qu'on me donne une plume d'une aile
De ton ange qui veille sans bruit
A côté du chevet, où, ma belle,
Tu rêves la nuit ;

—

Ou la tige d'un lis des vallées,
D'une fleur au calice argenté
Qui parfume les nuits constellées
Durant tout l'été.

—

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Et je trempe aux rayons d'une étoile
Cette tige et j'écris, mon amour,
Tes serments sur l'azur dont se voile
Le ciel nuit et jour.

—

Dans les feux les plus purs de mon âme
Puis je trempe la plume, ô bonheur !
Et j'écris tout en lettres de flamme
Ton nom dans mon cœur.

Juin 1859.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

2 Les « formes nouvelles » de Verlaine

D'abord, dans la lettre à Lepelletier datée du 20 octobre environ, Verlaine insère quelques poèmes composés selon le « système » qui n'a pas encore été établi de manière définitive à cette date. Il présente un poème en vers intitulé « Promenade au préau » comme exemple du « système ». Ce poème est inséré dans *Cellulairement* sous le titre « Autre ».

Autre

« panem et circenses ! »

La cour se fleurit de souci
Comme le front
De tous ceux-ci
Qui vont en rond
En flageolant sur leur fémur
Débilité,
Le long du mur
Fou de clarté.

Tournez, Samson sans Dalila,
Sans Philistin,
Tournez bien la
Meule au Destin
Vaincu risible de la loi,
Mouds tour à tour
Tes cœurs, ta foi
Et ton amour !

Ils vont — et leurs pauvres souliers
Font un bruit sec,
Humiliés,
La pipe au bec...
Pas un mot, sinon le cachot !
Pas un soupir !
Il fait si chaud
Qu'on croit mourir !

Je suis de ce cirque effaré,
Soumis d'ailleurs
Et préparé
À tous malheurs.
Et pourquoi, si j'ai contristé
Ton vœu têtu,
Société,
Me choierais-tu ?

Allons, frères, bons vieux voleurs,
Doux vagabonds
Filous en fleur,
Mes chers, mes bons !
Fumons philosophiquement
Promenons-nous
Paisiblement :
Rien faire est doux !

Br. Juillet 73.
(préau des prévenus[373])

Le poète emploie ici des vers composés : une strophe se constitue de huit vers dont le 1er et le

[373] *OP.*, p.499-450.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

5ème vers sont des octosyllabes, et le 2ème, 3ème, 4ème, 6ème, 7ème et 8ème sont de quatre syllabes. C'est une forme de strophe que le poète emploie pour la première fois. Les rimes sont aussi irrégulières : les rimes de toutes les strophes sont croisées (ababcdcd...).

Mais, un aspect encore plus frappant est le rythme de chaque strophe. D'abord, parmi les rimes, toutes masculines, une discordance audacieuse apparaît tout d'un coup dans la 2ème strophe.

Tournez, Samson sans Dalila,
Sans Philistin,
Tournez bien la
Meule au Destin (vv.9-16)

Dans cet extrait, Verlaine utilise l'article défini « la » en position de rime. Ce procédé entraîne une forte discordance qu'il utilise de temps en temps depuis « Chanson d'automne » des *Poèmes saturniens.*

Ce qui attire fortement l'attention dans ce poème, c'est le manque ou bien l'absence de « e caduc ». Tout d'abord, toutes les rimes sont masculines. De plus, dans les vers, à part « se », « de », « le », « pauvres », « ce », « risible » et « me » (c'est-à-dire les voyelles féminines), tous les mots sont constitués seulement de voyelles masculines. Cela permet au poème de jouer avec un rythme particulier. Prenons un extrait du début du poème :

La cour se fleurit de souci (8 syllabes)
Comme le front (4 syllabes)
De tous ceux-ci (4 syllabes)
Qui vont en rond (4 syllabes)
En flageolant sur leur fémur (8 syllabes)
Débilité (4 syllabes)
Le long du mur (4 syllabes)

Fou de clarté. (4 syllabes)

En raison de l'enjambement qui continue jusqu'à la fin, le rythme produit un effet de domino. Aussi, trois vers de quatre syllabes donnent l'impression d'un rythme en alexandrin avec trois segments égaux dits « trimètre romantique » :

Comme le front / De tous ceux-ci / Qui vont en rond (vv.2-4)

Débilité, / Le long du mur / Fou de clarté. (vv.6-8)

En outre, Verlaine ose employer la cacophonie dans le vers : « Qu'on croit mourir ». Cet aspect du rythme apparaît également dans un autre poème, « Un Pouacre », écrit dans la même lettre que « Autre » et inséré dans *Cellulairement*.

Un Pouacre	
Avec les yeux d'une tête de mort, Que la lune encore décharne, Tout mon passé — disons tout mon remord — Ricane à travers ma lucarne. Avec la voix d'un vieillard très cassé Comme l'on n'en voit qu'au théâtre, Tout mon remords — disons mon passé — Fredonne un tra-la-la folâtre. Avec les doigts d'un pendu déjà vert, Le drôle agace une guitare Et danse sur l'avenir grand ouvert D'un air d'élasticité rare.	— « Vieux turlupin, je n'aime pas cela : Tais ces chants et calme ces danses ! » — Il me répond avec la voix qu'il a : —« C'est moins drôle que tu ne penses, Et quant au soin frivole, ô cher morveux, De te plaire ou de te déplaire, Je m'en soucie au point que, si tu veux, Tu peux t'aller faire lanlaire[374] ! » —

Ce poème est composé de cinq quatrains dont une strophe se base sur un décasyllabe suivi d'un octosyllabe. Comme dans « Autre », le poète emploie une rime inattendue au v.15 : « qu'il a ». Cette rime apparaît déjà dans « Mon rêve familier » (« et calme, et grave, elle

[374] *OP*. pp.375-376.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

a (v.13) »), que l'on a déjà étudié dans une autre partie de notre thèse. Cette discordance représente la voix du pouacre « très cassé ». Cependant, dans ce poème, non seulement la rime, mais également l'usage du décasyllabe est remarquable :

Avec les yeux + d'une tête de mort (v.1)
Tout mon passé + disons tout mon remord (v.3)
Et quant au soin + frivole, ô cher morveux, (v.17)

Ainsi, les décasyllabes respectent la structure 4+6 comme dans le rythme classique. Dans le deuxième exemple, le tiret montre la coupe du vers. Dans le troisième exemple, grâce à la séparation entre le nom et l'adjectif, « frivole » est mis en relief. Par contre, le v.11 casse la régularité rythmique ainsi :

Et danse sur + l'avenir grand ouvert (v.11)

Selon cette scission du vers, la césure est mise après le proclitique monosyllabique « sur », ce qui produit un rythme discordant.

Autour des césures de chaque vers, les premières strophes se basent sur un parallélisme :

Vers de décasyllabe

Avec les yeux + d'une tête de mort,	(v.1)
Tout mon passé + disons tout mon remord	(v.3)
Avec la voix + d'un vieillard très cassé	(v.5)
Tout mon remords + disons mon passé	(v.7)
Avec les doigts + d'un pendu déjà vert,	(v9.)
Et danse sur + l'avenir grand ouvert	(v11.)

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Comme dans le poème « Autre », les vers en décasyllabe font la rime (v.1 et v.3), (v.5 et v.7), (v.9 et v.11). Pourtant, la première anaphore, « Avec les yeux d' », se répète dans les (v.1, v.5, v.9) et la deuxième anaphore « Tout mon + (nom) » apparaît dans les (v.3, v.7). Ce schéma de structure montre non seulement que la rime du poème est embrassée, mais aussi que l'usage des deux anaphores produit un effet de rime embrassée en début de phrase. De plus, si on compte les voyelles longues et courtes des v.1, v.3, v.7 et v.9, ce mètre étant proche de celle d'« Autre », on peut noter le peu d'apparition du « e » féminin. C'est pour cela que les voyelles courtes « U » apparaissent souvent.

De plus, les voyelles avant la césure sont normalement accentuées, cependant, le rythme est cassé au v.11 à cause de la césure inattendue placée après le proclitique monosyllabique : « Et danse sur + l'avenir ». Si on analyse le rythme avec précision, en raison du « e » féminin de « danse », « dan », voyelle masculine, doit être accentuée. Après la césure, comme « ir » de « finir » est accentué, le rythme se compose de «U U—U U —», ce qui diffère des vers précédents. Par conséquent, cette césure dansante « ricane » de l'attente des lecteurs habitués aux vers traditionnels, qui espèrent que le v.11 sera aussi du même pied que les autres vers.

Il est vrai que, comme Verlaine l'explique pour « Autre » et « Un Pouacre[375] », « c'est le vieux système : trop facile à faire, et bien moins amusant à lire[376] » qu'il utilise dans le poème, mais, en même temps, il est en train de chercher à créer un rythme original qui n'existait pas dans ses recueils précédents.

Jusqu'ici, nous avons analysé le rythme sous le prisme de la forme. Depuis le premier recueil *Poëmes saturniens*, Verlaine aime employer souvent des formes fixes et classiques, en y ajoutant des discordances, comme nous les avons déjà étudiées dans d'autres parties de

[375] Dans la lettre, ces deux poèmes sont intitulés « Promenade au Préau » et « Un Pouacre ».

[376] *Ibid*. p.353.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

notre thèse. Nous allons maintenant réfléchir au « Système » des sonnets écrits en prison.Verlaine.

Les « Formes nouvelles » du sonnet

D'abord, dans cette période en prison, Verlaine néglige radicalement les règles traditionnelles autour du sonnet, forme traditionnelle dans la poésie poésie française. Les quatre sonnets regroupés sous le titre « Mon almanach pour 1874 » dans la lettre d'octobre se basent sur une écriture audacieuse. Chaque sonnet est nommé d'après une saison : « Printemps », « Été », « Automne » et « Hiver ». Résumons le schéma de chaque sonnet :

Poème	Mètre	Rimes (genre des rimes)
Printemps	8	aabb ccdd eef fgg (7 couleurs) mmff mmff mmf fmm rimes plates
Été	12	abba cddc eef gfg (7 couleurs) fmmf mffm ffm fmf deux quatrains : rimes embrassées (abba cddc) deux tercets : rime plates (ee) et rime croisées (f gfg)
Automne	9	abba cddc efe fgg (7 couleurs) ffff ffff fff fff deux quatrains : rimes croisées (abba cddc) deux tercets : rimes croisées (efe f) et rimes plates (gg)
Hiver	13	abab cdcd eff ghi (9 couleurs) mmmm ffff mmm fff deux quatrains : rimes croisées (abab cdcd) deux tercets : absence de rime
(sonnet traditionnel)		abba abba ccd ede (sonnet français) (5 couleurs) abba abba ccd eed (sonnet italien)

En réalité, le sonnet traditionnel n'est pas majoritaire au XIXe siècle, c'est-à-dire que le sonnet dit irrégulier est plutôt majoritaire depuis le romantisme. Pourtant, selon le tableau ci-

dessus, les quatre sonnets sont très atypiques par rapport aux sonnets irréguliers de l'époque. Quant à la couleur des rimes, non seulement les sonnets réguliers, mais aussi les sonnets « modernes » inclus dans le *Parnasse contemporain* contiennent généralement toujours des cinq couleurs. Les quatre sonnets de « Mon almanach pour 1874 » sont donc assez extravagants[377]. Le genre des rimes montre également des aspects très variés. La rime plate du « Printemps » correspond à un sonnet en rime plate « *Sur* Le Tasse en prison d'*Eugène Delacroix* » (aabb ccdd eef fgg) de Baudelaire, dont le genre des rimes se fonde sur la structure (mmff mmff mmf fmm). La forme du « Printemps » repose sur le même procédé que le poème de Baudelaire. Cependant, l'originalité formelle de « Mon almanach pour 1874 » apparaît surtout dans « les 3 derniers sonnets », autrement dit « Été », « Automne » et « Hiver », d'après le commentaire de Verlaine lui-même, ajouté après les sonnets dans la lettre.

D'abord, « Été » se compose de rimes irrégulières avec des alternances particulières du genre. « Automne » est le plus original quant au genre des rimes, car toutes les rimes sont féminines. Enfin, dans l'« Hiver », le poète dépeint un tableau de la ville de Londres. La prosodie du poème attire fortement l'attention des lecteurs par ses licences poétiques ainsi que sa structure en treize syllabes et l'absence de rimes des v.9, v.12, v.13, v.14. Comme Steve Murphy l'observe, le vers de treize syllabes est un « *essai* » qui cependant « finit trop mal[378]. » En même temps, nous remarquons une alternance du genre des rimes suivant laquelle chaque strophe se compose d'un seul genre.

De plus, en 1874, le poète s'essaie à un sonnet de quatorze syllabes intitulé « Sonnet de

---

[377] Baudelaire a employé 7 couleurs de rimes dans le poème intitulé « *De profundis clamavi* » (abba cddc eef fgg) dans les *Fleurs du Mal*.

[378] Comme Steve Murphy le remarque, le vers du « Sonnet boiteux » dans la version de *Jadis et Naguère*, « ah ! vraiment ça finit trop mal », suppose la perplexité des lecteurs devant le vers de treize syllabes et c'est que le système de rime s'effondre. Steve Murphy, « Métrique et pragmatique du Sonnet boiteux », *Studi francesi*, 2008.

l'homme au sable » daté d'« octobre 1874 ». La structure du sonnet est ainsi :

« Le sonnet de l'homme au sable »	14 (sonnet)	abab abab eed ede fmfm fmfm ffm fmf

Le Sonnet de l'homme au sable

Aussi, la créature était par trop toujours la même,
Qui donnait ses baisers comme un enfant donne des noix,
Indifférente à tout, hormis au prestige suprême
De la cire à moustache et de l'empois des faux-cols droits[379].

La difficulté apparaît déjà : non seulement des vers atypiques émergent dès le début du sonnet, mais nous ne sommes pas capables de trouver leur « scansion » à cause de cette structure en quatorze syllabes dont les exemples n'existent guère dans la poésie. Il est difficile de trouver une solution logique qui s'applique à tous les vers. Nous avons donc l'impression d'un manque de régularité : même si nous pouvons relever quelques rythmes possibles, ceux-ci se retrouvent flottants dans la masse de vers anormaux.

Néanmoins, nous voudrions proposer quelques hypothèses. A première vue, l'on peut trouver des coupes rythmiques et une césure possible en suivant la syntaxe de chaque vers. Examinons chaque strophe :

Aussi, la créatu + re était par trop toujours la même,
Qui donnait ses baisers + comme un enfant donne des noix,
Indifférente à tout, + hormis au prestige suprême
De la cire à mousta + che et de l'empois des faux-cols droits.

Et j'ai ri, car je tiens + la solution du problème :
Ce pouf était dans l'air + dès le principe, je le vois ;

[379] *OPC*, p.515.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Quand la chair et le sang,+ exaspérés d'un long carême,
Réclamèrent leur dû, + — la créature était en bois.

C'est le conte d'Hoffmann + avec de la bêtise en marges.
Amis, qui m'écoutez, + faites votre entendement large,
Car c'est la vérité + que ma morale, et la voici :

Si, par malheur, — puisse + d'ailleurs l'augure aller au diable ! —
Quelqu'un de vous devrait + s'emberlificoter aussi,
Qu'il réclame un conseil + de révision préalable[380].

Dans cette analyse, nous pouvons relever une régularité de rythme malgré le nombre très atypique de syllabes. En se basant sur ces coupes, la césure pourrait se trouver après la sixième syllabe, autrement dit le poète a probablement l'intention de couper le vers en 6+8, ce qui se rapproche en quelque sorte d'une combinaison d'un hémistiche d'alexandrin et d'un octosyllabe.

Cependant, en suivant ce schéma, le « re » de « créature » au v.1 doit être élidé après le « e » féminin : « Aussi, la créatu + re était par trop toujours la même ». De même, le v.4 demande le même procédé sur le « che » de « moustache » pour être coupé en 6+8 : « De la cire à mousta + che et de l'empois des faux-cols droits. ». Il faut donc un « e » élidé dans ces deux vers. Au v.12, comme le « sse » de « puisse » ne peut pas être récupéré (c'est une « césure lyrique »), cette césure casse tout à coup le rythme : « Si, par malheur, — pui**sse** + d'ailleurs l'augure aller au diable ! ». Cependant, ce vers comportant une césure lyrique la deuxième virgule après le mot « malheur » peut indiquer une coupe rythmique : « Si, par malheur, / — puisse + d'ailleurs l'augure aller au diable ! » Ainsi, le méchanisme du rythme de ce sonnet est très compliqué et complexe qui peut surprendre les lecteurs..

Nous venons d'observer des sonnets composés pendant une période importante pour

[380] *Ibid.*, p.515.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Verlaine. Selon la prosodie traditionnelle, le nombre maximal de syllabes pour un vers est de douze syllabes, ce qui est appelé alexandrin. Comme le vers de quatorze syllabes compte deux syllabes de plus par rapport à un alexandrin, « le Sonnet de l'homme au sable » se rapproche donc du poème en prose. Pourtant, le poète respecte la prosodie et la coupe traditionnelles du vers. Grâce à ce procédé, le sonnet ne perd pas les caractéristiques du poème en vers et le poète réussit à montrer une forme nouvelle via les syllabes en surplus. Ainsi, Verlaine est en train de faire une expérience, de faire des recherches poétiques autour du sonnet, forme privilégiée dans la poésie du XIXe siècle, en employant l'octosyllabe, l'ennéasyllabe, l'alexandrin, les treize syllabes et les quatorze syllabes.

3 Alchimie de la forme selon « le Système »

Cette aventure poétique apparaît également dans un autre poème en vers composé en prison : "sur les eaux" daté de juillet 1873. Examinons la forme de « Sur les eaux » dans un tableau :

poème	mètre	Rimes
« Sur les eaux »	Strophe 1, 3, 5 (sizain) 5 5 13 5 5 13 Strophe 2, 4 (quintil) 9 9 9 9 9	a b b b a a ... m m m m m m … a b b a a … f f f f f

Tout d'abord, « Sur les eaux » est composé de sizains et de quintils. Du reste, chaque strophe est constituée d'un seul genre de rime comme dans « Hiver ». En suivant la chronologie des poèmes écrits jusqu'en 1874, il s'agit du premier essai de ce type pour le poète, en

mélangenat des formes et des nombres de syllabes variés. En se référant à « Sous l'eau » qui se base sur le « système » mentionné dans la lettre, le poème « Sur les eaux » fait-il partie d'un diptyque ? Pour « Le sonnet de l'homme au sable » aussi, les lecteurs sont surpris par son mètre atypique, car Verlaine a employé des vers de quatorze syllabes avec une rime traditionnelle. Ce poème fait-il également référence à « *le Sable* » mentionné dans la lettre datée du 25 juin 1873[381]? Quoi qu'il en soit, les poèmes que nous avons abordés ont été composés pendant la période d'incarcération du poète, ce qui constitue un bon moment pour inventer une nouvelle forme poétique.

A travers ces poèmes, le poète aboutit finalement à une forme mixte mêlant quelques formes, rythmes et mètres dans un même poème. Cette caractéristique particulière apparaît dans le poème « Sur les eaux » ainsi :

Sur les eaux

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer
Tout ce qui m'est cher,
D'une aile d'effroi
Mon amour le couve au ras des flots : pourquoi pourquoi

Mouette à l'essor mélancolique,
Elle suit la vague, ma pensée
À tous les vents du ciel balancée
Et biaisant quand la marée oblique,
Mouette à l'essor mélancolique !

[381] « Mon drame est fait - dans ma tête. Mon roman aussi. Mon prochain volume de vers, *L'Ile* [*la Vie au Grenier*, *Sous l'eau*, *le Sable*, etc...] aussi ? », c'est nous qui soulignons. Michael Pakenham, *op. cit*., p.328. Tenant compte de ces crochets, Il est possible que « L'Ile » soit le titre général qui se compose de « *la Vie au Grenier*, *Sous l'eau*, *le Sable* », comme « Mon almanach pour 1874 » contient « Printemps », « Été », « Automne », « Hiver ».

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Ivre de soleil
Et de liberté,
Un instinct la guide à travers cette immensité :
La brise d'été
Sur le flot vermeil
Doucement la porte en un tiède demi-sommeil.

Parfois si tristement elle crie
Qu'elle alarme au lointain le pilote,
Puis au gré du vent se livre et flotte
Et plonge et, l'aile toute meurtrie,
Revole et puis si tristement crie !

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer :
Tout ce qui m'est cher
D'une aile d'effroi
Mon amour le cherche au ras des flots. Pourquoi ? Pourquoi[382] ?

Comme l'éditeur de « la Pléiade » l'a fait remarquer, ce poème est un « unique spécimen d'une admiration de strophes et de mètres impairs[383]. » De fait, nous pouvons relever trois types de vers dans ce poème : vers de 5 syllabes, de 9 syllabes et de 13 syllabes. A cette période, le poète est attaché au vers impair. Octave Nadal remarque une des caractéristiques du vers impair de neuf syllabes et onze syllabes chez Verlaine :

> Le 9 et le 11, d'une émission de souffle plus long, n'ont pas d'assise rythmique ; leur division interne entraîne toujours quelque asymétrie des coupes. On peut saisir la raison qui retint longtemps Verlaine, comme la plupart des poètes, à user de l'hendécasyllabe : c'est le mètre le plus arythmique. Ne consentant pas au sol, il fait naître on ne sait quel sentiment d'insécurité. Inapte à mesurer le temps, une profonde

[382] *OPC*. pp.280-281.

[383] *OPC*. p.1132.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

> contradiction l'habite : il ne s'équilibre que dans un faux pas continuel ; toutes ses formes sont décelées et flottantes. Une impression d'inachèvement se dégage en outre de ses tracés les moins escarpés. Défaut de la plénitude rythmique, il est le contrepoint des cadences et leur secrète brisure[384].

D'après l'analyse de Nadal, la forme et le rythme asymétriques de « Sur les eaux » sont plus complexes que ceux d'autres poèmes antérieurs mais aussi de ceux de « Autre », « Un pouacre » et « L'Almanach pour 1874 » que nous avons examinés ci-dessus. Quant à la structure, le poème est constitué de deux formes différentes : « sizain » et « quintil ». La première strophe réapparaît à la fin du poème comme un refrain. Du reste, ce sizain est assez atypique au niveau syllabique, car le troisième et sixième vers sont plus longs que les autres et emploient treize syllabes. Le v.3 et le v.25 sont des alexandrins, si on compte les syllabes de manière traditionnelle.

D'une aile inquiète et folle + vole sur la mer (12 syllabes)

Pourtant, les lecteurs ont besoin de lire ainsi :

D'une aile inqui-ète et folle vole sur la mer (13 syllabe : 5-8)

Comme le v.6 et le v.26 comptent treize syllabes, le vers en question devrait aussi être compté en treize syllabes. Dans ce cas, il faut couper le mot « inquiète » comme une diérèse : « inqui-ète ». Sans la diérèse, ce vers est composé des douze syllabes de l'alexandrin avec deux hémistiches qui n'ont aucune irrégularité. En raison de cette stratégie de Verlaine, les

[384] Octave Nadal, *Paul Verlaine*, Mercure de France, 1961, p.152.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

lecteurs habitués aux vers traditionnels sont donc obligés de détruire le vers alexandrin, vers le plus privilégié dans la poésie, pour harmoniser le nombre de syllabes entre les v.3 et v.6. Dans la quatrième strophe, le poète décrit le « cri » de la « mouette ». Cette image se base sur l'expression « mouette rieuse », ainsi nommée à cause de son cri saccadé. Cette voix de mouette fait allusion au rythme « saccadé » du poème.

Concernant les rimes, il se présente en général des rimes embrassées ou croisées (aabccb ou aabcbc). C'est la forme employée par la stance de Malherbe. Quand on choisit d'utiliser trois rimes, le schéma devient (aabaab), autrement dit une rime plate et une rime embrassée. Par exemple, le célèbre sizain de « Chanson d'automne » respecte la combinaison (aabccb). Au contraire, le sizain de « Sur les eaux » consiste en des rimes irrégulières (abbbaa) avec seulement des rimes masculines. Ce schéma montre trois répétitions de la rime « b », qui casse la régularité des rimes, est embrassée par « a » et finit par une rime plate « a ». Cette combinaison de rimes est assez particulière. Pour le quintil, chez le premier Verlaine, la forme régulière est gardée comme dans « Nevermore » (AbbaA CddcC...) mais dans « Sur les eaux », il est constitué seulement de rimes féminines. C'est donc que l'alternance de rime apparaît entre les strophes (ainsi que dans le sonnet « Hiver »), bien que l'alternance de rime doive normalement avoir lieu entre les rimes.

Schéma des rimes de « Sur les eaux »

Strophe 1 rimes toutes masculines
Strophe 2 rimes toutes féminines
Strophe 3 rimes toutes masculines
Strophe 4 rimes toutes féminines
Strophe 5 rimes toutes masculines

Quant au thème du poème, le poète ne choisit ni l'aigle royal comme chez les poètes romantiques, ni le condor orgueilleux comme chez Leconte de Lisle, ni l'hirondelle,

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

messagère de l'amour chez Marceline Desbordes-Valmore, ou bien le fameux « Albatros » de Baudelaire, mais la « mouette ». Pourquoi le poète a-t-il choisi cet oiseau moins représentatif ?

En général, les oiseaux jouent un rôle imporant dans les poèmes. Par exemple, « L'Albatros » de Baudelaire est pris par « les hommes d'équipage » et marche « en boîtant » « sur les planches ». Le poète allégorise donc « l'albatros » capturé, maltraité, ridiculisé comme « Le Poëte ». En revanche, dans « Sur les eaux », la mouette « à laquelle Verlaine comparera son esprit[385] » est une métaphore de sa création poétique ou bien de Verlaine lui-même. D'un côté le sentiment tragique de « l'Albatros », de l'autre la « mouette » qui symbolise la création poétique de Verlaine et qui est « ivre de soleil et de liberté ». De plus, la « mouette » de Verlaine monte, elle est « à l'essor ». La vie en prison influence énormément non seulement la création poétique de Verlaine, mais également son idéologie et ses croyances. Quand il écrit « Sur les eaux », il ne s'est pas encore converti. Sa libération de l'influence de la forme ou des règles traditionnelles est donc ce qu'il appelle « Le Système ».

Jusqu'ici, nous avons étudié des poèmes composés en prison. Du point de vue métrique, les poèmes composés en prison sont peu conventionnels par rapport aux recueils précédents, même si Verlaine est loin de la « déversification » que Rimbaud pratique en 1872. Mais nous pouvons penser que, à travers leur vie ensemble, son influence sur Verlaine est plus forte que celle de Baudelaire. Comme Jacques Borel et Olivier Bivort le font remarquer, Verlaine cherche une « poésie objective ». C'est le thème principal que Rimbaud utilise dans sa lettre envoyée à Georges Izambart.

> Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, bien d'autres espèrent la même chose, je verrai dans votre principe la

[385] Georges Zayed, *La formation littéraire de Verlaine*, Librairie Nizet, 1970, p.159, n°1.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

poésie objective, je verrai plus sincèrement que vous ne le feriez[386].

C'est donc une période de « conversion poétique[387] » et de bifurcation pour la création poétique de Verlaine, en recherchant son « Système ». Olivier Bivort a donc raison de noter ainsi :

> Les circonstances dans lesquelles ce recueil *Cellulairement* serait formé détermineront en effet des changements d'orientation et de thématique, l'emprisonnement donnera à la poésie verlainienne une inflexion qu'elle n'aurait certainement pas prise dans une situation « normale ». *Cellulairement* est ainsi un recueil hybride, le premier d'une longue série dans l'oeuvre de Verlaine : contrairement aux quatre volumes qui le précèdent, il présente des parties très différentes entre elles, tant du point du vue du ton que de la manière, et le fil conducteur qui devait les relier est parfois bien ténu[388].

Dans « Délires II Alchimie du verbe » d'*Une saison en enfer* de Rimbaud, une phrase attire notre attention : « je tiens le système[389]. ». Cette image fait-elle allusion à Verlaine ? Quoi qu'il en soit, le narrateur de « l'Alchimie du verbe » montre ses inventions poétiques :

> J'inventai la couleur des voyelles ! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction[390].

---

[386] C'est nous qui soulignons.

[387] Paul Verlaine, *Cellulairement,* suivi de *Mes Prison*, Édition de Pierre Brunel, accompagnée du fac-similé du manuscrit original de Cellulairement, Gallimard, 2013, p.31.

[388] Verlaine, *Romances sans paroles suivi de Cellulairement*, édition d'Olivier Bivort, p.37.

[389] Rimbaud, *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009, p.268.

[390] *Ibid*., p.339.

Si le narrateur inventa la couleur des voyelles, ce que Verlaine inventa, c'est un nouveau système prosodique et une nouvelle forme poétique en utilisant surtout une forme atypique et la combinaison de pieds longs et brefs avec l'impair (de treize syllabes notamment), peu utilisé dans la poésie, ou le pair anormal de quatorze syllabes. Autour du « Système » en question, bien que Verlaine ne l'explique pas avec précision dans les lettres adressées à son ami, nous pouvons noter une caractéristique commune aux poèmes que nous avons étudiés : Verlaine s'essaie à l'« Alchimie de la forme et du rythme » à l'instar de l'« Alchimie du Verbe » de Rimbaud.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

Conclusion

Nous voudrions retourner au sujet de notre thèse : « Les poétiques révolutionnaires du premier Verlaine ». Pour répondre à cette question, nous pouvons relever au moins cinq facettes évoluant selon les périodes pour définir son évolution poétique : « poète parnassien », « poète socialiste et communard », « poète zutiste », « poète homosexuel avec Rimbaud » et « poète emprisonné ». Pendant les dix années qui ont suivi le commencement de sa carrière littéraire, son développement poétique correspond bien à ces étapes. Les poétiques révolutionnaires du premier Verlaine invitent à réfléchir à la « terre de liberté » que Maurice Barrès a mentionnée dans son discours aux obsèques de Verlaine. Parmi ces cinq facettes de Verlaine, on peut certes considérer que sa rencontre avec Rimbaud a joué un rôle majeur et constitue le pivot le plus important dans son écriture, mais les trois premières facettes ont été nourries par l'ironie et la subversion. Même si les poèmes de l'« Album zutique » sont souvent considérés comme des œuvres moins sérieuses, ces poèmes révèlent ses idées artistiques et politiques. C'est ainsi que nous avons suivi étape par étape un parcours depuis les critiques de 1865 jusqu'aux poèmes composés en prison. L'art d'« un vrai poète » n'est pas l'événement d'un seul jour. D'ailleurs, son aventure poétique ne finit pas avec sa conversion au catholicisme en 1874, après quoi commence une nouvelle phase où il montre de nouvelles poétiques et une certaine maturité.

À travers des procédés qui produisent un effet inattendu, il continue à exploiter le mètre et la forme sans cesser de jouer avec la phonétique et la structure du vers. Sans doute, ses poétiques radicales répondent-elles à ses idées politiques et aux formes poétiques. Ses poétiques révolutionnaires permettent surtout de prolonger la réflexion sur les singularités dans l'écriture du poète. À partir de *Les Amies*, Verlaine emploie largement des procédés

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

issus des *Fleurs du Mal* dans ses œuvres. Pourtant, sa création est loin de produire de simples imitations de son maître. En tissant ses vers d'éléments baudelairiens, ses paroles « étranges » et « bizarres », comme les critiques de l'époque l'observent, sont adressées aux lecteurs et aux valeurs contemporaines, grâce à un jeu sur l'implicites derrière des images conventionnelles. De fait, depuis 1871, le poète a beaucoup expérimenté et a recherché l'originalité en écrivant des poèmes destinés aux *Romances sans paroles* pendant sa vie ensemble avec Rimbaud. Il a par exemple parlé lui-même la versification du recueil d'« hérésies de Versification » dans une lettre à Edmond Lepelletier[391]. C'est un des fruits de son travail avec Rimbaud qui a lui aussi expérimenté en 1872 dans une versification plus radicale que Philippe Rocher appelle la « subversification ». Nous pouvons donc dire que son talent a ainsi été nourri et s'est développé par son aventure poétique avec Rimbaud.

Des critiques de l'année 1865 ont remarqué la passion du jeune poète qui osait critiquer Barbey d'Aurevilly surnommé « Le connétable des lettres » et qui condamnait les parnassiens. Le deuxième recueil *Les Amies* contient des emprunts aux *Fleurs du Mal*, mais le poète a provoqué les lecteurs traditionnels en leur montrant des images érotiques. Le recueil inachevé *Les Vaincus*, a montré le regard qu'il projette sur la société et sur les pauvres et aussi son sens de la critique contre la société et la politique du Second Empire. Les poèmes destinés à *Cellulairement*, quant à eux, sont le résultat de longs efforts du premier Verlaine, qui ont fait émerger sa volonté de « réformer » la poésie. Le plus important dans sa carrière littéraire est qu'il a souvent employé des procédés qui produisent un effet choquant sur les lecteurs de l'époque et qu'il a toujours cherché à explorer la nouveauté à travers ses expériences et ses expérimentations.

Il ne faut pas oublier les critiques sur Verlaine rédigées par des écrivains contemporains. Lorsqu'ils critiquent les recueils de Verlaine, ils n'oublient pas d'analyser sa

[391] Paul Verlaine, *Correspondance générale, I, 1857-1885*, éd. Michael Pakenham, Fayard, 2005, p.321.

YAMAMOTO, Kenji. Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine - 2021

versification dans leurs articles. Chaque tentative du poète a réussi à attirer l'attention des critiques. Quant à la discordance dans la versification verlainienne, ce n'est pas que le poète ait l'intention de simplement subvertir la versification traditionnelle et de choquer les lecteurs, mais qu'il cherche une nouvelle versification.

Nous ne pouvons pas ignorer non plus les poèmes en prose de Verlaine composés à la même période que ses premiers recueils et qui sont pourtant souvent passés sous silence. Les commentateurs ont noté que le journalisme a servi d'exemple au *Spleen de Paris* de Baudelaire. Mais quant à Verlaine, il n'est pas certain qu'il ait été attaché au journalisme. Pour notre part, nous pensons qu'il s'y intéressait sans doute, car ses poèmes sociaux et politiques ont souvent paru dans les magazines et journaux politiques comme *Le Rappel*. Il y décrit des scènes quotidiennes de la vie du XIXe siècle dans la société dite bourgeoise : soit la différence de classe sociale entre les riches et les pauvres dans « Mal'aria », soit un homme « hystérique » qui fait peur aux gens dans la rue. Verlaine a donc observé attentivement la société et ses contemporains.

Lorsque le premier Verlaine a parachevé son « Système » en prison, il lui restait à évoluer et à élargir son monde littéraire malgré sa conversion. Sa création, non seulement des poèmes en vers, mais aussi en prose, des essais et des critiques, a été en effet fertile après sa sortie de prison dans les années suivantes, alors que ces recueils ne sont pas souvent traités. L'évolution poétique de Verlaine ne cesse de se développer pendant toute sa carrière. Sa vie, ses œuvres et ses inventions poétiques dans la versification nous attirent toujours autant.

Bibliographie

Œuvres de Verlaine

Œuvres poétiques, éd. Jacques Robichez, Paris, Garnier frères, 1969.

Œuvres poétiques complètes, éd. Jacques Borel et Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 1962, 1989.

Œuvres poétiques complètes, éd. Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992.

Recueils

Poèmes saturniens, éd. Martine Bercot, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 1996.

Poëme saturniens, éd. Steve Murphy, Paris, Champion, 2007.

Fêtes galantes, *La Bonne Chanson*, précédés des *Amies*, éd. Olivier Bivort, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de poche », 2000.

Romances sans paroles, suivi de *Cellulairement*, éd. Olivier Bivort, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de poche », 2002.

Romances sans paroles, éd. Steve Murphy, Jean Bonna et Jean-Jacques Lefrère, Paris, Champion, 2003.

Cellulairement, éd. Jean-Luc Steinmetz, Bèglen Le Castor Astral, 1992.

Cellulairement, suivi de Mes prisons, éd. Pierre Brunel, nrf, Gallimard, 2013.

Sagesse, éd. Olivier Bivort, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de poche », 2006.

Jadis et naguère, éd. Olivier Bivort, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de poche », 2009.

Bonheur, éd. Henry de Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1949.

Femmes et Hombres, éd. Jean-Paul Corsetti et Jean-Pierre Giusto, Paris, Terrain vague, « Le Bleu du ciel », 1991.

Hombres, éd.Steve Murphy, Béziers, H&O Poche, 2005.

Hombres et Chair — Manuscrits, éd. Pierre-Marc de Biasi, Deborah Boltz et Seth Whidden, Textuel, « L'Or du temps », 2009.

Œuvres en prose

Œuvres en prose complètes, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 1972.

Correspondances

Correspondance de Verlaine, éd. Adolphe Van Bever, Paris, Messein, 1922, 1923 et 1929, 3 vol.

Lettres inédites à Cazals, éd. Georges Zayed, Paris, Droz, 1957.

Œuvres complètes, éd. Jacques Borel et Henry de Bouillane de Lacoste, Paris, Le Club du meilleur livre, 1959 et 1960, 2 vol.

Lettres inédites à divers correspondants, éd. Georges Zayed, Paris, Nizet, 1969.

Correspondance. Verlaine — Maurice Barrès, éd. Stéphane Le Couëdic et Christian Soulignac, Jaignes, La Chasse au Snark, 2000.

Correspondance générale, I, 1857-1885, éd. Michael Pakenham, Paris, Fayard, 2005.

Documents divers

Album zutique, éd. Pascal Pia, Paris, Le Cercle du livre précieux, 1961.

Verlaine et les siens, *heures retrouvées*, éd. André Vial, Paris, Nizet, 1975.

Nos Murailles littéraires, éd. Michael Pakenham, Paris, L'Échoppe, 1997.

Œuvres du XIXe siècle

BANVILLE, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Honoré Champion, 1994-2001, 8 vol.

BARBEY D'AUREVILLY, *Œuvres critiques*, *les Œuvres et les Hommes*, première série (volume 1), sous la direction de Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Les Belles Lettres.

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance (1832-1860)*, t. I, édition de J. Ziegler & C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

—— *Correspondance (1860-1866)*, t. II, édition de J. Ziegler &C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

—— *Œuvres complètes*, t. I, édition de C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

—— *Œuvres complètes*, t. II, édition de C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BÉRANGER, Pierre-Jean de, *Œuvres complètes*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1983, 2 vol.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, Paris, édition de M. Milner, Gallimard, « Poésie », 1980.

BESCHERELLE, dit l'aîné, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, deuxième édition, Paris, Simon-Garnier, 1852, 2 vol.

GAUTIER, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, *Poésie*, t. I et t. II, éd. Guy Rosa et Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques*, *Nouvelles Méditation poétiques*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Poésie », 1981.

LECONTE DE LISLE, Charles-Marie, *Poèmes barbares*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, « Poésie », 1985.

—— *Poèmes antiques*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Poésie », 1994.

MAISTRE, Joseph de, *Œuvres*, éd. Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, « Bouquin », 2007.

MALLARMÉ, Stéphane, Œuvres complètes, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, 2 vol.

MICHELET, Jules, *Le Peuple*, éditio de P. Villaneix, Paris, Flammarion, GF, 1974.

MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

Le Parnasse satyrique du XIXe siècle, *augmenté du Nouveau Parnasse*, Oxford : imprimé pour la coterie des amoureux, Bruxelles, Poulet-Malassis, 1878.

POE, Edgar Allan, *Contes*, *essais*, *poèmes*, éd. Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989.

PROUDHON, Pierre-Jean, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, Reprints, 1982, 15 vol.

RIMBAUD, Arthur, *Un cœur sous une soutane*, éd. Steve Murphy, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, « Bibliothèque sauvage », 1991.

—— *Poésies complètes (1870-1872)*, éd. Pierre Brunel, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1998.

—— *Œuvres complètes*, t. I, éd. Steve Murphy, Paris Champion, 1999.

—— *Œuvres complète*, édition établie par André Guyaux, Avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Ouvrages collectifs sur Verlaine

Revue Verlaine, n°1-, (1993-), Charleville-Mézière.

L'Ecole des lettres, n°14, 1996.

Spiritualité verlainienne, Actes du colloque de Metz, 14-16 novembre 1996, éd. Jacques Dufetel.

Verlaine (1896-1996), Actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996, éd. Martine Bercot, Paris, Klincksieck, 1998.

Verlaine à la loupe, Colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000.

Forces de Verlaine, éd. Yann Frémy, *Revue des Sciences humaines*, n°285, 1er semestre 2007.

Lectures de Verlaine, éd. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Verlaine, *première manière (1866-1874)*, éd. Arnaud Bernadet, CNED/PUF, 2007.

Études sur Verlaine

ANDRÉS, Philippe, « Verlaine et Banville, parallèlement », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-de-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000, pp.291-306.

AROUI, Jean-Louis, « Forme strophique et ses chez Verlaine », *Poétique*, n°95, 1993, pp.277-299.

—— « Quand Verlaine écrit des dizains : " Les Coppées " », *L'Ecole des lettres*, n°14, 1996, pp.138-150.

—— « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, n°7-8, 2001, pp.149-268.

—— « Les triplets de Verlaine : métrique, datation, attribution », in *Forces de Verlaine*, éd. Yann Frémy, *Revue des Sciences humaines*, n°285, 1er semestre 2007, pp.85-103.

—— « Métrique des ballades de Verlaine », *Revue Verlaine*, n°10, 2007, pp.150-171.

AUSTIN, Lloyd James, « Verlaine et Mallarmé », in *Dédicaces à Paul Verlaine*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque de la ville de Metz, Metz, Édition Serpenoise, 1996, pp.65-85.

BERNADET, Arnaud, « Une poétique duelle : vers les prosodies de Sagesse », in *Spiritualité verlainienne*, Actes du colloque de Metz, 14-16 novembre 1996, éd. Jacques Dufetel, Paris, Klincksieck, 1997, pp.113-149.

—— « Esthétique de l'artifice, Paul Verlaine 1866-1874 », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-de-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000, pp.307-329.

—— « Être pour lyrique et vivre de son état », *Revue Verlaine*, n°7-8, 2002, pp.84-12.

—— « L'Art, c'est bizarre… : " Caprice " et " Eaux-fortes " chez Verlaine », in *Le Caprice*, éd. Guillaume Peureux, *La Licorne*, n°69, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp.243-257.

—— « De l'exile à l'utopie : l'expérience de l'histoire dans " Grotesques " », *Revue Verlaine*, n°9, 2004, pp.35-123.

—— *L'Exile et l'utopie*, *Politiques de Verlaine*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007.

—— *Commentaire de Fêtes galantes*, *Romances sans paroles*, précédé de *Poëmes saturniens*, Paris, Gallimard ; « Foliothèque », 2007.

—— « De la technique à l'éthique : le zigzag et le fouillis de l'eau-forte : " Marine " et " Effet de nuit " », in *Lectures de Verlaine*, éd. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp.113-128.

—— « L'intime et le politique chez Verlaine. " La Mort de Philipe II " », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, pp.126-142.

—— « La voix comme je ne sais quoi. " De la musique avant toute chose " ? », *Revue Verlaine*, n°10, 2007, pp.105-110.

—— « César et Cléopâtre : la véritable philosophie de la " Lettre " », *Méthode*, n°13, Vallongues, 2007, pp.237-243.

—— « Une machine à fabriquer le peuple : " Bruxelles — chevaux de bois "», in *Les Premiers recueils de Verlaine*, éd. André Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007, pp.81-97.

—— « Poésie, c'est débandade… " L'Amour par terre " : une allégorie très physique », in *Verlaine*, *reprises*, *parodies*, *stratégies*, (article en ligne), 29 décembre 2007.
(https://www.fabula.org/colloques/document845.php)

—— « Aperçus sur la *libre versification* de Verlaine (1866-1874) », *Champs du signe*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2007, pp.39-56.

—— « Verlaine à la manière de Rimbaud ? », in *Parade Sauvage*, *Hommage à Steve Murphy*, éd. Yann Frémy et Seth Whidden, numéro spécial hors-série, 2008, pp.67-89.

—— « L'oralité des dialectes : de la science à la littérature. La " langue patoise " de Verlaine », *Romantisme*, n°146, 2010, pp.87-89.

—— « Les " Vieux Coppée " de Verlaine : histoire d'une manière », *Romantisme*, n°148, 2010, pp.91-102.

BIENVENU, Jacques, « L'"Art poétique" de Verlaine, une réponse au traité de Banville », *Europe*, n°936, 2007, pp.97-107.

BILLY, Dominique, « La rime androgyne : d'une métaphore métrique chez Verlaine », in *Le vers français* : *histoire*, *théorie*, *esthétique*, Actes du colloque de l'Université Paris-Sorbonne, 1996, Michel Murat, Paris, Champion, 2000, pp.297-347.

BIVORT, Olivier, « Verlaine juge de Paul », *Dix-neuf-vingt*, n°4 octobre 1997, pp.89-105.

—— « Verlaine à la manière de Verlaine », in *Verlaine (1896-1996)*, Actes du colloque de Dijon, 6-8 juin, 1996, éd. Martine Bercot, Paris, Klincksieck, 1998,pp.289-299.

—— « Autocritique des Poèmes saturniens », in *Verlaine*, *reprises*, *parodies*, *stratégies*, (article en ligne), 29 décembre 2007 (https://www.fabula.org/colloques/document842.php)

BOBILLOT, Jean-Pierre, « Entre mètre et non-mètre : le "décasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, n°1, 1993, pp.179-200.

—— « De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre : le "hendécasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, n°2, 1994, pp.66-86.

—— « "Et la tigresse épou pou pou…", duplicités métrico-prosodiques dans les vers de Verlaine », in *Verlaine (1896-1996)*, Actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996, éd. Martine Bercot, Paris, Klincksieck, 1998, pp.279-287.

BORNECQUE, Jacques-Henry, *Verlaine par lui-même*, Paris, Édition du Seuil, 1967.

BRUNEL, Pierre, « Romances sans paroles et “études néantes” : esquisse pour un chant amébée », in *La Petite Musique de Verlaine*, Paris, CDU-SEDES, 1982, pp.17-30.

—— « La Bonne Chanson est-elle une mauvaise chanson ? » ; *L'École des lettres*, n°14, 1996, p.85-93.

—— « Â propos de “Beams” », *Revue Verlaine*, n°9, 2004, pp.133-160.

—— *Le Premier Verlaine*, *des* Poèmes saturniens *aux* Romances sans paroles, Paris, Klincksieck, 2007.

CHAUCHEYRAS, Thierry, « Verlaine─Cros : la reprise de la parole », *Revue Verlaine*, n°3-4, 1996, pp.89-113.

—— « Logiques de l'aléatoire : “Kaléidoscope” », *L'École des lettres*, n°14, 1996, pp.175-189.

—— « Chant, motif, désir : la persuasion lyrique chez Verlaine », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000, pp.19-47.

CHAUSSIVERT, Jean-Stéphane, « Esthétique du taratantara verlainien », *Revue des Sciences humaines*, n°35, juillet-septembre 1970, pp.401-409.

CORNULIER, Benoît de, « L'alexandrin chez Verlaine, Rimbaud et Mallarmé », et « Verlaine régulier ? », in *Théorie du vers*, *Rimbaud*, *Verlaine*, *Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp.145-209 et pp.211-250.

—— « Métrique littéraire et métrique du chant : sur une *Chanson pour elle* de Verlaine », *Revue Verlaine*, n°1, 1993, pp.167-178.

—— « Pour lire Verlaine : petit essai d'analyse du 4-6 », *L'École des lettres*, n°14, 1996, pp.95-105.

—— « Verlaine, pauvre rimeur : rime et répétition dans “Caprice” », *Revue Verlaine*, n°6, 2006, pp.47-63.

—— « La pensée rythmique de Verlaine », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, pp.87-96.

—— « La rime mal assagie et la musique populaire de l' “Art poétique” de Verlaine », *Revue Verlaine*, n°10, 2007, pp.111-120.

DELAHAYE, Ernest, *Verlaine*, Paris, Messein, 1923.

DESSONS, Gérard, « Verlaine, poète banal », in *Lectures de Verlaine*, éd. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp.247-265.

DUPAS, Solenn, « La figure poétique de “Pauvre Lélian” ou les malices de Paul Verlaine », in *Forces de Verlaine*, éd. Yann Frémy, *Revue des Sciences humaines*, n°285, 1er semestre 2007, pp.189-205.

—— « Dialogues avec le Romantisme et le Parnasse », « La pensée du poème », « Révolte et création », in *Verlaine*, *première manière (1866-1874)*, éd. Arnaud Bernadet, CNED/PUF, 2007, pp.21-51.

—— « Les Liturgies intimes entre l'Esprit saint et l'esprit “satyrique” », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, pp.212-224.

—— « Le chant des “penseurs clandestins” : poétiques obliques du désir dans les *Poèmes saturniens* », in *Lectures de Verlaine*, éd. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp.79-88.

—— « Poétiques de l'intime dans *Amour* », *Studi francesi*, n°154, mars-avril 2008, pp.122-135.

—— « Poétique et politique de l'allégorie en vers : “Le Monstre” de Paul Verlaine », *Romantisme*, n°140, juin 2008, pp.85-98.

—— « Regards sur la critique littéraire à la fin du XIXe siècle : l'exemple des portraits verlainiens », *Atala*, n°12, 2009, pp.249-263.

—— *Poétique du second Verlaine*, *Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Classiques Garnier, 2011.

FONGARO, Antoine, « Lecture de "L'espoir luit…" », *L'École des lettres*, n°14, 1996, pp.152-165.

—— « Un étrange diptyque », *Revue Verlaine*, n°10, 2008, pp.216-221.

FONTANA, Michèle, « *Voyage en France par un Français* : les errances d'un poète », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000, pp.367-386.

FOYARD, Jean, « Verlaine entre Barrès et Maurras », in *Verlaine (1896-1996)*, Actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996, éd. Martine Bercot, Paris, Klincksieck, 1998, pp.227-236.

FRÉMY, Yann, « *Sagesse* : une lecture profane », *Revue Verlaine*, n°7-8, 2001, pp.72-83.

—— « La Mort Verlaine, Au sujet de la section « Lucien Létinois » dans *Amour* », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, pp.157-172.

FUKUDA, Junko, « L'ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », *Revue Verlaine*, n°5, 1997, pp.60-76.

GOUVARD, Jean-Michel, « De la sémantique à la métrique : les "césure" de Verlaine », *Revue Verlaine*, n°1, 1993, pp.125-155.

—— « Frontières de mot et frontière de morphème dans l'alexandrin. Du vers classique au 12-syllabes de Verlaine », *Langue française*, n°99, septembre 1993, pp.45-62.

—— « Évocation poétique et poétique de l'évocation : "Âme, te souvient-il…" », *L'École des Lettres, n*°14, 1996,191-203.

GROJNOWSKI, Daniel, « Poésie et chanson : de Béranger à Verlaine », *Critique*, n°243-244, 1967, p.768-783.

—— « De la chanson avant toute chose », in *Verlaine* (1896-1996), Actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996, éd. Martine Bercot, Paris, Klincksieck, 1998, pp.155-165.

GUYAUX, André, « Huysmans et *le seul poète catholique* », in *Spiritualité verlainienne*, Actes du colloque de Metz, 14-16 novembre 1996, éd. Jacques Dufetel, Paris, Klincksieck, 1997, pp.191-215.

—— « Un fils de Baudelaire ? », in *Verlaine* (1896-1996), Actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996, éd. Martine Bercot, Paris, Klincksieck, 1998, pp.193-202.

HERVÉ, Christian, « Prosodie et énonciation », *Revue Verlaine*, n°1997, pp.77-99.

—— « Le catéchisme et la métrique », *Revue Verlaine*, n°7-8, 2001, pp.61-71.

HOVASSE, Jean-Marc, « Hugo-Verlaine » (article en ligne)
(http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/96-11-23hovasse.htm)

KLIEBENSTEIN, Georges, « La hantise du sens (les formes-spectres dans "Colloque sentimental") », in *Lectures de Verlaine*, éd. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp.147-167.

LEFRÈRE, Jacques, « La dernière publication en prose de Verlaine », *Revue Verlaine*, n°3-4, 1996, pp.294-302.

LEPELLETIER, Edmond, *Paul Verlaine*, *sa vie*, *son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1927.

MARCHAL, Bertrand, « Verlaine selon Mallarmé », in *Paul Verlaine*, éd. Pierre Brunel et André Guyaux, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Colloque de Sorbonne », 2004, pp.7-17.

MONDOR, Henri, *L'Amitié de Verlaine et Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1940.

MORICE, Louis, *Verlaine*, *le drame religieux*, Paris, Beauchesne, 1946.

MURPHY, Steve, « "Le roman de vivre à deux hommes" : Rimbaud et Verlaine », in *Dédicaces à Paul Verlaine*, Catalogue de l'exposition Dédicaces à Paul Verlaine, éd. Philippe Hoch, Éditions Serpenoise, 1996, pp.46-63.

—— « Verlaine républicain », *L'École des lettres*, n°14, 1996, pp.5-31.

—— « La migration (textuelle) des "Loups" », *Revue Verlaine*, n°5, 1997, pp.12-28.

—— « À l'assaut du public : Verlaine défenseur de Baudelaire », in *Verlaine et les autres* (*Verlaine e gli altri*), éd. Maria Luisa Premuda Perosa, Pisa, Edizioni ETS, 1999, pp.37-50.

—— « Pour de nouvelles éditions de l'œuvre poétique de Verlaine : problème matériels et méthodologiques », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000, pp.419-452.

—— *Marges du premier Verlaine*, Paris, Champion, 2003.

—— « Sur quelques sonnets renversants de Verlaine », in *Hommage à Louis Forestier*, éd. Gabriele-Aldo Bertozzi, *Plaisance*, n°8, 2006, pp.121-131.

—— *Verlaine*, *Poëmes saturniens*, *Fêtes galantes*, *Romances sans paroles*, Paris, Atlande, 2007.

—— « Au-delà de l'angoisse : "Vers pour être calomnié" », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, pp.185-199.

—— « Sur deux prologues manuscrits de Verlaine », in *Forces de Verlaine*, éd. Yann Frémy, *Revue des Sciences humaines*, n°285, 1er semestre 2007, pp.13-19.

—— « Notes pour la préhistoire de "Birds in the night" », *Littératures*, n°57, Toulouse, 2007, pp.233-243.

—— « De la difficulté de lire les *Poëmes saturniens* », in *Verlaine*, *reprises*, *parodies*, *stratégies*, (article en ligne), 29 décembre 2007 (https://www.fabula.org/colloques/document839.php)

—— « Verlaine parnassien », in *Lectures de Verlaine*, éd. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp.7-18.

—— « "En tapinois" : "des sujets érotiques, si vagues" dans les *Fêtes galantes* », in *Lectures de Verlaine*, éd. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp.169-193.

—— « Métrique et pragmatique du "sonnet boiteux" de Verlaine », *Studi francesi*, n°154, 2008, pp.41-62.

NADAL, Octave, *Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1961.

NICOLAS, Hun-Chil, « Autour de la genèse de *Jadis et Naguère* », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000, pp.387-418.

—— « Verlaine aux prises avec sa légende (1885) : sur une réponse de Bleucoton à Adoré Floupette », *Revue Verlaine*, n°6, 2000, p.37-46.

PAKENHAM, Michael, « Deux gazettes rimées composées par Verlaine et Coppée en 1867 », *Revue Verlaine*, n°3-4, 1996, pp.154-164.

PETITFILS, Pierre, *Verlaine*, Paris, Juillard, « Les Vivants », 1981.

POWELL, David, A., « Les relations aux mots de Verlaine : *Ars poetica* sort du placard », *Revue Verlaine*, n°9, 2004,214-222.

PREMUDA PEROSA, Maria Luisa, « Verlaine et Coppée : Qui veut des merveilles ? », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000, pp.357-365.

QUÉMÉNER, Lucie, « Verlaine critique de Hugo dans les *Mémoire d'un veuf* », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, pp.143-156.

REBOUL, Yves, « Verlaine militant ? », *Revue Verlaine*, n°1, 1993, pp.88-90.

—— « Verlaine communeux ? », *Dix-neuf-vingt*, n°4, octobre 1997, pp.9-28.

—— « "Beams" et le "nous" verlainien », *Littératures*, n°57,2007, p.250-256.

RICHARD, Jean-Pierre, « Fadeur de Verlaine », *Poésie et profondeur*, Paris, Édition du Seuil, « Points », 1955, P,163-185.

RICHER, Jean, *Paul Verlaine*, Paris, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui – [1967] 1980.

ROBIC, Myriam, « Verlaine et le saphisme. Autour des *Amies* », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, pp.200-211.

ROBICHEZ, Jacques, *Verlaine entre Rimbaud et Dieu*, Paris, SEDES, 1982.

—— « En relisant *Les Unes et les autres* », *Revue Velaine,* n°2, 1994, pp.46-55.

SCEPI, Henri, « *Poëmes saturniens*, entre répétition et invention », « *Romances sans paroles* : crise du discours et valeur du poème », in *Verlaine*, *première manière*, éd. Arnaud Bernadet, Paris, PUF/CNED, 2007, pp.69-83 et pp.101-116.

SCHULTZ, Gretchen, « Sexualité de Verlaine », *Revue Verlaine*, n°5, 1997, pp.46-59.

SIMONIN, Michel, « Verdeur de Verlaine », in *Verlaine* (1896-1996), Actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996, éd. Martine Bercot, Paris, Klincksieck, 1998, pp.87-103.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Nudité de Verlaine », in *Verlaine et les autres* (*Verlaine e gli altri*), éd. Maria Luisa Premuda Perosa, Pisa, Edizioni ETS, 1999, p.15-24.

—— « Continuité et discontinuité dans la poésie de Verlaine », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Champion, 2000, pp.49-66.

—— « Verlaine par Verlaine », *Europe*, n°936, numéro spécial Verlaine, avril 2007, pp.12-24.

UNDERWOOD, Vernon Ph., « Le carnet personnel de Verlaine », *Revue des sciences humaines*, avril-juin 1955, pp.177-226.

—— *Verlaine et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1956.

VALÉRY, Paul, « Villon et Verlaine », « Passage de Verlaine », *Œuvres*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, pp.427-443 et pp.710-714.

VANNIER, Gille, *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Paris, Champ Vallon, 1993.

Verlaine, éd. Olivier Bivort, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1997.

Verlaine, Ex-Madame Paul, *Mémoires de ma vie*, Seyssel, Champ Vallon, « Dix-neuvième », [1935] 1992.

VIEGNES, Michel, *Commentaire de Sagesse*, *Amour*, *Bonheur*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1998.

—— « Ironie et dérision dans *Poëmes saturniens*, *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* », in *Les Premiers Recueils de Verlaine, éd. Pierre Brunel*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, pp.179-191.

VOELLMY, Jean, « La métaphore militaire dans la poésie de Paul Verlaine », *Revue Verlaine*, n°7-8, 2002, pp.121-132.

WHIDDEN, Seth, « "À la Marie-Antoinette", l'érotisme bisexuel dans "Reddition" », *Revue Verlaine*, n°7-8, 2002, pp.121-132.

—— *Leaving Parnassus*. *The lyric subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

YAMAMOTO, Kenji, « Une relation entre Rimbaud et Verlaine passée sous silence : Autour de la structure de "Délires I" et de "La Grace" », *Gallia*, n°51, Bulletin de la Société de Langue et Littérature Française d'Osaka, 2012, pp31-40.

—— « La poétique de l'*Album zutique* et de Verlaine zutiste : Autour du "Propos du Cercle" et "Pantoum négligé" », *Gallia*, n°54, Bulletin de la Société de Langue et Littérature Française d'Osaka, 2015, pp.63-72.

—— « Versification audacieuse chez le premier Verlaine » (article écrit en japonais), *Correspondance* (livre en japonais), Édition Asahi, Japon, 2020, pp.329-341.

ZAYED, Georges, *La Formation littéraire de Verlaine*, Paris, Droz, 1962.

ZIMMERMANN, Eléonore, « Verlaine le multiple », *Europe*, n°52, 1974, pp.28-36.

—— *Magies de Verlaine. Étude de l'évolution poétique de Paul Verlaine*, Genève-Paris, Slatkine, 1967 1981.

Littérature, Poésie, Vers et Langues

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, 2 vol.

BENJAMIN, Walter, Charles Baudelaire, *un poète à l'âge du capitalisme*, Paris, Payot, 1982.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tell », 1996-1974, 2 vol.

BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal, *Les Poètes de la modernité : de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

CAMPA, Laurence, *Parnasse*, *Symbolisme*, *Esprit nouveau*, Paris, Ellipses, 1998.

CASSAGNE, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, « Dix-neuvième », 1997.

CHAMBERS, Ross, *Mélancolie et opposition*, *les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987.
Charles-WURTZ, Ludmia, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998.
—— *La Poésie lyrique*, Paris, Bréal, 2002.
CHEVRIER, Alain, *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
—— *La Syllabe et l'écho. Histoire de la contrainte monosyllabique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
COMBE, Dominique, « La référence dédoublée : le sujet entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique Rabaté, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraire », 1996, p.55.
COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
CORNULIER, Benoît de, *Art poëtique*, *notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.
—— « Sébillet contre l'italianisme métrique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 105, 2005, pp.189-199.
CORNULIER, Benoît de, MURAT, Michel, « Métrique et formes versifiées », in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, éd. Michel Jarrety, Paris, Presses universitaires de France, 2001, pp.493-502.
DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960.
DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
GAUCHERON, Jacques, « Verlaine », *Europe*, n°52, 1974, pp.3-19.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
GOUVARD, Jean-Michel, *La Versification*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
—— *Critique du vers*, Paris, Champion, « Métrique française et comparée », 2000.
GUYAUX, André, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2007.
ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, 2004.
LAURENT, Franck, « Victor Hugo, *Le Rappel* et la commune » (article en ligne) 13 mars 2004.
(http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/04-03-13laurent.htm)
MARCHAL, Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris Dunod, 1993.
MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme*, *politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.
—— *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
MURPHY, Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
—— *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, CNRS Éditions, 1991.
—— *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004.
—— *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris Champion, [2003] 2007.
Poétique de la rime, éd. Jacqueline Dangel et Michel Murat, Paris, Champion, 2005.
PREISS, Nathalie, *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Presses universitaires de France,

« Perspectives littéraires », 2002.

RICHARD, Louis-Xavier de, *Petits mémoires d'un Parnassien*, Paris, Minard, 1967.

RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

ROSA, Guy, « Hugo politique — 1872-1880 » (article en ligne), 17 mars 1989, (http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/89-03-17rosa.htm)

ROUBAUD, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre*, *essai sur quelques états du vers français*, Paris, Maspéro, 1978.

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1994.

—— *Le Sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique*, *hommages à Benoît de Cornulier*, éd. Jean-Louis Aroui, Paris, Champion, 2003.

STRABINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », [1970] 2003.

YAMAMOTO, Kenji, « L'intention de la réécriture par Rimbaud — autour des poèmes cités dans "Délires II. Alchimie du Verbe" — », Société Japonaise de Langue et Littérature françaises du Kansai, n°17, 2011, pp.53-64.

Sciences humaines

AGULHON, Maurice, *Marianne au pouvoir. L'Imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, « Sciences humaines », 1989.

La Caricature entre république et censure. L'imagerie satirique en France de1930 à 1880 : un discours de résidence ? éd. Philippe Régnier, Presses universitaires du Lyon, 1996.

CLERC, Catherine, *La Caricature contre Napoléon*, Paris, Promodis, 1985.

CORBIN, Alain, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2000.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Tell », 2000.

Histoire du corps, t. II, éd. Alain Corbin, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

LANGLOIS, Claude, *La Caricature contre-révoutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

ROBERTS-JONES, Philippe, *De Daumier à Toulouse-Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, « L'Art français », 1960.

SEIGEL, Jerrold, *Paris bohème*, *culture et politique aux marges de la vie bourgeoise (1830-1930)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1991.

TILLIER, Bertrand, « Napoléon III et la caricature en 1870, histoire d'une dissolution », *Tyrannie, dictature et caricature,* Ridiculosa, n°4, Université de Bretagne Occidentale / Europa Universitat Viadrine, décembre 1997, pp.31-46.

À la charge ! La caricature en France de 1789-2000, Paris, Éditions, de l'Amateur, 2005.

Une histoire de l'homosexualité, éd. Robert Aldrich, trad. Pierre Saint-Jean et Paul Lepic, Éditions du Seuil, 2006.

USUELS

COLIN, Jean-Paul, *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse, 1990.

DELVAU, Alfred, *Dictionnaire érotique moderne*, Paris, Éditions, 10/18, [1864] 1997.

—— *Dictionnaire de la langue verte : Argots parisiens comparés*, Entièrement refondue et considérablement augmentée, Paris, Libraire de la société des gens de Lettres, 1866.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, réimpression de l'édition de Paris (1866-1879), Genève, Slatkine, Reprints, 1982, 34vol.

LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopæaedia Britannica, Inc., 1978, 4 vol.

Trésor de la langue française (version informatisée, accès : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm)/

Table des matières

Introduction 7

Première partie : Genèse des poétiques du premier Verlaine sous l'influence de Baudelaire 13

Chapitre 1 : Le premier Verlaine qui critique Barbey d'Aurevilly autour de la structure du « Juge jugé » 15

1 Le commencement de la carrière littéraire de Verlaine 15

1.1 Verlaine comme critique (1865) 15

1.2 « Le Juge jugé » de Verlaine en 1865 : Contre Barbey d'Aurevilly 17

1.3 Verlaine et la poésie parnassienne 19

1.4 L'élitisme des poètes 21

1.5 Autour du romantisme, un peu avant le Parnasse 23

1.6 Petit traité de la poésie parnassienne par Verlaine autour de la versification 25

Appendice : Le second Verlaine et Barbey d'Aurevilly autour de « Jules Barbey d'Aurevilly » dans Les Hommes d'aujourd'hui en 1886 29

Caricature du « Connétable des lettres » 29

Chapitre 2 : La versification « bizarre » du premier Verlaine autour de la critique rédigée par Barbey d'Aurevilly 35

1 Verlaine et l'« Art poétique » 35

2 Barbey d'Aurevilly critique Verlaine : réplique aux recensions de Verlaine ? 38

3 Barbey d'Aurevilly critique la versification verlainienne 41

4 La versification parnassienne vue par Barbey d'Aurevilly 45

5 Réactions contemporaines à la poétique « bizarre » de Verlaine 47

Chapitre 3 : L'influence de Baudelaire sur quelques textes du premier Verlaine — hommage, parodie, et réemplois subversifs — 54

1 Premières lectures chez le Verlaine adolescent 54

2 Manifeste de la poésie baudelairienne : La structure globale de l'article « Charles Baudelaire » 56

3 « Sur Les Fleurs du Mal » : critique ou hommage à Baudelaire ? 61

4 *Les Amies* : un recueil clandestin 68

4.1 L'homosexualité face à l'ordre moral 69

4.2 Schéma de la versification baudelairienne dans Les Amies 73
Chapitre 4 : Les poèmes en prose du premier Verlaine 77
1 Imitation du Spleen de Paris ? 79
2 Tâtonnements du poème en prose dans la critique de Verlaine 82
3 Art de Verlaine : Stylistique des poèmes en prose chez Verlaine 86
3.1 Poétique du tiret 86
3.2 Traces de la forme des poèmes en vers dans les poèmes en prose 91
4 « Mal'aria » : l'art des poèmes en prose chez Verlaine 94
4.1 Poétique de la phrase 95
4.2 Poétique du rythme 6-6 dans la prose 96
4.3 « Mal'aria » contre « la santé » : parallélisme du texte 99
Deuxième partie Les poétiques de Verlaine comme républicain, socialiste et zutiste 104
Chapitre 1 : Les poétiques républicaines des Vaincus 105
1 Le projet des Vaincus 105
2 La relation entre les Vaincus et Rimbaud 108
3 Allusion politique dans les « sonnets » des Vaincus 111
4 Aspects républicains des deux poètes autour de l'hymne républicain *La Marseillaise* 112
4.1 Une héroine contre la politique du Second Empire : « La Pucelle » 114
4.2 Signe de la versification discordante 119
4.3 Jeanne d'Arc dans « Mauvais sang » de Rimbaud 120
Chapitre 2 : « L'angélus du matin » : L'anticléricalisme violent du poète sous le Second Empire 123
1 Un poème parodique contre Baudelaire ? 124
2 Poème d'enjambement ; à recherche de l'enjambement strophique 126
3 L'Église qui soutient le Second Empire 127
4 « Oraison du soir » : diptyque ou intertextualité possible de « L'angélus du matin » ? 130
Chapitre 3 : « Au pas de charge » : Propagande contre l'élection législative en 1869 134
1 Texte du Rappel 134
2 Le personnage symbolique révolutionnaire : « Barra » 140
3 Propagande contre les bonapartistes à la façon sarcastique et caricaturale 141
4 Allusions à la poésie républicaine de Hugo 144

Chapitre 4 : « Les Renards » : La guerre franco-prussienne de 1870 147
1 Fables modernes : poème inséré dans l'article « Les on-dit du rempart » 150
2 Représentation des « Renards » : la vulgarité et la monstruosité 151
3 Points communs avec d'autres poèmes de l'époque : Idylles prussiennes de Théodore de Banville 153
Appendice : 158
Un sonnet contemporain des « Renards » : « Obus et Philosophie mêlés » 158
Chapitre 5 : La poétique de l'Album zutique et du Verlaine zutiste 161
Autour du « Propos du Cercle » et du « Pantoum négligé » 161
1 Album zutique contre le Parnasse contemporain ? 161
2 La stratégie du « Pantoum négligé » 166
3 Pourquoi Alphonse Daudet ? : Réplique au Parnassiculet contemporain 167
3.1 Pantoum et versification stratégique 170
3.2 Les noms allusifs : intertextualités et images politiques dans le cadre naïf 171
Troisième partie À la recherche du « Système » 175
Chapitre 1 : Les poétiques liées de Verlaine et Rimbaud Poèmes composés depuis leur rencontre 176
1 Verlaine apparu dans des lettres de Rimbaud 176
2 Influence de la versification verlainienne sur Rimbaud 179
Chapitre 2 : L'intention de Rimbaud dans la réécriture et la recréation de ses poèmes 181
Autour des poèmes cités dans « Délires II－Alchimie du Verbe » 181
1 Remaniements des tirets 183
2 Syncrétisme des images chrétiennes, païennes et modernes 186
Chapitre 3 : La relation entre Verlaine et Rimbaud passée sous silence Autour de la structure de « Délires I » et de « La Grâce » 195
1 La relation entre Verlaine et Rimbaud 195
2 Les « Récits diaboliques » de Verlaine 196
3 Parallélisme entre « Délires I » et « La Grâce » 198
3.1 La structure 198
3.2 Les caractères des personnages dans chaque poème 200
3.3 Le caractère de deux héros dans « Délires I » 200
3.4 Le caractère des héros dans « La Grâce » 202

3.5 Les paroles et la théâtralité des deux poèmes 204
4 Différence au point culminant de chaque poème 206
Chapitre 4 : Les poétiques du « Vieux Coppée » 209
1 Verlaine et Coppée : les différences entre ces deux poètes 209
2 « Pastiches » de Verlaine 211
2.1 Prologue de « Vieux Coppée » : « Pour charmer tes ennuis, […] » 211
2.2 Pastiche de propagande politique : « Assez des Gambettards ! » 214
2.3 « Pastiche » de la poésie romantique : la période de bifurcation avec la poétique hugolienne 218
2.4 « Pastiche » de la poésie moderniste : Verlaine, poète moderniste ? 222
3 La versification stratégique et humoristique du « Vieux Coppée » 224
Chapitre 5 : Poétique d'« un vrai poète » 228
« le Système » ou « les formes nouvelles » de Verlaine 228
1 Le « Système » de Verlaine 228
2 Les « formes nouvelles » de Verlaine 237
3 Alchimie de la forme selon « le Système » 246
Conclusion 254
Bibliographie 257

Titre : Poétiques révolutionnaires du premier Verlaine

Mots clés : Paul Verlaine, versification, politique

Résumé :

Notre these se fonde sur des analyses des « poètiques révolutionnaires du premier Verlaine » autour des poèmes en vers et en prose, des textes critiques et la versification portant sur le climat idéologique, l'intertextualité, ses idées politiques. Quant aux « poétiques » au pluriel, il s'agit des étapes différents du poète depuis des années 1860 jusqu'à l'emprisonnement de 1873.

Notre travail est composé de trois chapitres qui traitent différents périodes de la création poétique du poète. La première aborde la genèse des poétiques du poète en réfléchissant sur l'influence de Baudelaire pour répondre à cette question : « Verlaine est-il simplement le fils de Baudelaire ? » Dans le deuxième chapitre, nous examinons des figures diverses du poète. Verlaine est un poète multiple comme poète « parnassien », « clandestin », « républicain et socialiste », « homosexuel », « zutiste » et « catholique ». Nous proposons ses procédés radicaux en traitant des textes peu étudiés. Enfin, dans le dernier chapître, nous nous focalisons sur son éclosion des poétiques, c'est-à-dire « Système » de Verlaine influencé par l'aventure poétique avec Rimbaud, en analysant des poèmes écrits dans la prison et destinés à *Cellulairement*. Ainsi, notre thèse vise à éclairer son évolution poétique, autrement dit celle de la « victime de Baudelaire » au « vrai poète ».

Title : The revolutionary poetics of the early Verlaine

Keywords : Paul Verlaine, versification, politics

Abstract : Our thesis is based on analyses of "the revolutionary poetics of the early Verlaine" around poems in verse and prose, critical writings and versification, on their ideological aspects, their intertextuality and Verlaine's political thinking. As for "poetics" in the plural, it's about different stages of the poet's development from 1860s to imprisonment of 1873.

Our work consists of three chapters, each of which deal with different periods of the poet's poetic creation. The first chapter addresses the genesis of the poet's poetics by reflecting on the influence of Baudelaire to answer this question: "Verlaine is he simply Baudelaire's son?" In the second chapter, we examine various figures of Verlaine. Verlaine is a multiple poet as "Parnassian", "underground", "republican and socialist", "homosexual", "zutiste" and "catholic" We show his radical processes by treating little studied texts. Finally, in the last chapter, we focus on his poetic blossoming, that is to say, Verlaine's "System" influenced by poetic adventures with Rimbaud, by analyzing poems written in prison and intended for *Cellulairement*. Thus, our thesis aims to throw light on his poetic evolution, from "victim of Baudelaire" to "true poet".