

Agnès Spiquel

À quoi "joue" Paul Verlaine dans "Poèmes saturniens"?

Romanica Silesiana 4, 177-184

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

AGNÈS SPIQUEL

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

À quoi « joue » Paul Verlaine dans *Poèmes saturniens* ?

ABSTRACT: The subject matter of the article are *Poèmes saturniens*, the work of a young poet unknown at the time of the volume's publishing, in 1867. Verlaine makes a place for himself in literature through a subtle play with forms, codes, and references. The question which has to be answered is whether Verlaine plays, in Jauss' terms, with his readers' horizon of expectations. The poet commences, through intertextuality, a dialogue with the poets he admires, both of the past and his contemporaries. A certain ludic dimension is what characterizes *Poèmes saturniens*.

KEY WORDS: Literary games, intertextuality, ludic character.

En 1867, est publié à compte d'auteur le recueil d'un jeune poète encore inconnu, *Poèmes saturniens*¹. Paul Verlaine (1844—1896) a vingt-trois ans ; tout en travaillant dans un bureau de l'Hôtel de Ville de Paris, il fréquente les milieux littéraires ; il a déjà publié, dans des revues progressistes à tous égards, quelques poèmes et quelques articles de critique littéraire, dont une intéressante étude sur Baudelaire. Depuis plus de quinze ans, la France vit sous le régime autoritaire de Napoléon III ; les esprits, marqués par le positivisme, sont préoccupés par les mutations socio-économiques et les tensions internationales. L'heure n'est pas à la poésie : Hugo est en exil, Baudelaire en train de mourir dans la misère. Et pourtant, un groupe de jeunes poètes, réunis sous le signe du « Parnasse contemporain », reprend le flambeau : ils acceptent et rejettent tout à la fois l'héritage de leurs grands aînés, les poètes de la première moitié du siècle.

¹ Paul Verlaine, *Poèmes saturniens* [1867], Poésie/Gallimard, 1973. Toutes les citations du recueil renverront à cette édition, avec la simple mention de la pagination, entre parenthèses dans le texte.

Verlaine est des leurs ; *Poèmes saturniens* signe son entrée définitive en poésie.

Mais comment se faire une place dans le champ littéraire (voir BOURDIEU, P., 1992), sinon en un jeu subtil avec les formes, les codes et les références, de manière à se distinguer et à se faire reconnaître ? Comment, donc, Verlaine joue-t-il en virtuose avec l'horizon d'attente (voir JAUSS, H.-R., 1978) de ses lecteurs potentiels ?

Poèmes saturniens est truffé de références, dans une intertextualité à la fois respectueuse et goguenarde, que soulignent les dédicaces, mais qui passe aussi par un dialogue plus profond avec des poètes admirés.

Le jeune Verlaine multiplie les dédicaces à ses amis poètes, ces jeunes Parnassiens qui ne sont pas encore constitués en « école parnassienne » ; en mettant ses poèmes sous leur patronage, il les remercie de l'avoir introduit en poésie et demande pour son recueil appui et protection. Selon un jeu subtil de correspondances avec leurs œuvres, apparaissent ainsi dans *Poèmes saturniens* les noms de François Coppée, Catulle Mendès, Henry Winter, Edmond Lepelletier, Louis-Xavier de Ricard ; ils ne sont pas devenus très célèbres, mais ces dédicaces font baigner le recueil dans un halo d'amitiés et de complicités.

L'intertextualité parnassienne, pourtant, ne va pas sans une distance critique. Celle-ci peut prendre la forme de l'humour. Ainsi, le poème « Çavitrî » raille par l'exagération la mode hindouisante et le dogme de l'impassibilité, et même de l'impersonnalité, chers à Leconte de Lisle :

Pour sauver son époux, Çavitrî fit le vœu
De se tenir trois jours entiers, trois nuits entières,
Debout, sans remuer jambes, buste ou paupières :
Rigide, ainsi que dit Vyça, comme un pieu.
[...]
Ainsi que Çavitrî faisons-nous impassibles,
Mais, comme elle, dans l'âme ayons un haut dessein.

p. 68

La distance se fait plus ironique dans le « Prologue », où le poète retrace de façon très emphatique, et à grand renfort de majuscules, les rapports entre le « Rêve » et l'« Action », autrement dit entre la poésie et la société ; il en vient aux adeptes de l'art pour l'art :

— Cependant, orgueilleux et doux, loin des vacarmes
De la vie et du choc désordonné des armes
Mercenaires, voyez, gravissant les hauteurs
Ineffables, voici le groupe des Chanteurs
Vêtus de blanc, et des lueurs d'apothéoses
Empourprent la fierté sereine de leurs poses :

Tous beaux, tous purs, avec des rayons dans les yeux,
Et sous leur front le rêve inachevé des Dieux !

p. 37

Et, si certains étaient tentés d'y voir quand même une évocation positive des tenants de l'art pur, le credo esthétique de l'« Épilogue », semé d'allégories ronflantes, achèverait de les ébranler : faut-il prendre Verlaine tout à fait au sérieux quand il compare les poèmes d'inspiration romantique à « ces pissenlits dont s'émaille la route » et que, pour leur opposer les poèmes de l'art pour l'art, il casse une envolée lyrique sur la perfection formelle par une question familière : « Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo ? » (p. 93).

Pour autant on n'en conclura pas que Verlaine prend parti pour les uns ou pour les autres ; son dispositif ironique — car, de surcroît, le recueil est d'une tout autre tonalité que l'encadrement constitué par ce « Prologue » et cet « Épilogue » — est le signe d'un jeu, auquel un jeune poète de cette époque est sans doute contraint, entre allégeance et dérision.

S'agissant de grands poètes contemporains, Gautier, Hugo, Baudelaire, l'intertextualité prend d'autres formes et vise d'autres enjeux. Ainsi, le poème « Grotesques » renvoie au volume *Les Grotesques*, paru en 1856, où Théophile Gautier² présentait des poètes que le public français ne connaissait pas encore : d'abord François Villon, puis neuf poètes du XVII^e siècle qui appartiennent au courant libertin et au courant baroque ; Verlaine, quant à lui, peint des poètes vagabonds, maudits et miséreux, dont la marginalité prend une dimension politique :

C'est que, sur leurs aigres guitares
Crispant la main des libertés,
Ils nasillent des chants bizarres,
Nostalgiques et révoltés ;
[...]
Les juins brûlent et les décembres
Gèlent votre chair jusqu'aux os,
[...]
Tout vous repousse et tout vous navre,
[...]

pp. 51—52

À un Gautier rallié au Second Empire, Verlaine oppose implicitement les républicains, victimes des violentes répressions de juin 1848 et de décembre 1851, et que Napoléon III tente toujours de réduire au silence. La

² Théophile Gautier (1811—1872), poète, romancier, critique littéraire, a été l'un des artisans du romantisme de 1830, dans lequel il a défendu la tendance de « l'art pour l'art », qui l'a peu à peu éloigné de ses compagnons. Il est l'un des « aînés » qui ont participé au premier recueil collectif du *Parnasse contemporain* en 1866.

référence, ici, vaut détournement critique et affirmation indirecte de ses propres convictions³.

Autre référence prestigieuse : intituler un poème « Soleils couchants », c'est en quelque sorte ajouter une septième section aux six dont se compose le célèbre poème des *Feuilles d'automne* de Victor Hugo qui porte le même titre⁴. Les jeux de l'intertextualité vont ici très loin puisque, à l'éclatante affirmation hugolienne, qui postulait la beauté du monde (« J'aime les soirs sereins et beaux ») et la force du « moi », même promis à la mort, Verlaine envoie l'écho assourdi d'« une aube affaiblie » et « d'un cœur qui s'oublie », où peut s'entendre aussi la désespérance de ne plus être porté par la grande vague poétique du romantisme :

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.

p. 53

Le jeu se fait grave, quelquefois.

Baudelaire, enfin, est partout présent dans *Poèmes saturniens* ; et d'abord dans ce titre lui-même, puisque celui qui naît sous le signe de Saturne est voué à la mélancolie, dont le spleen baudelairien constitue la forme moderne par excellence. Le titre « *Nevermore* », qui apparaît deux fois dans le recueil de Verlaine (p. 39 et p. 74) est bien sûr un hommage à Edgar Poe, mais aussi à Baudelaire qui l'a traduit et inlassablement fait connaître en France⁵. « Nocturne parisien » (p. 78) prolonge les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*⁶ dans le sens le plus sinistre qui soit :

³ Dans les dernières années du Second Empire, Verlaine, qui se situe nettement dans la mouvance républicaine, a le projet d'un recueil de poésie politique, *Les Vaincus* ; et on a pu prouver ses sympathies pour la Commune de Paris en 1871, au point que, même s'il n'a pas été engagé dans la lutte armée, il est ensuite surveillé par la police comme communard.

⁴ Victor Hugo, « Soleils couchants », *Les Feuilles d'automne*, XXXV, 1831.

⁵ En 1845, Edgar Allan Poe, poète américain, publie un long poème, « The Raven » (« Le Corbeau ») qui évoque une jeune femme morte, Lenore, à propos de laquelle le corbeau ne cesse de marteler : « Nevermore » (« Jamais plus »). En 1853, Baudelaire publie une très belle traduction de ce poème.

⁶ Du *Spleen de Paris* (*Petits Poèmes en prose*), Verlaine ne peut connaître encore que les quelques textes publiés par Baudelaire dans des revues à partir de 1862, mais pas le recueil tel que nous le connaissons, puisque celui-ci n'est publié qu'en 1869, deux ans après la mort du poète.

Et tu coules toujours, Seine, et, tout en rampant,
 Tu traînes dans Paris ton cours de vieux serpent,
 De vieux serpent boueux, emportant vers tes havres
 Tes cargaisons de bois, de houille et de cadavres !

p. 81

Un des *Poèmes saturniens* suffirait seul à montrer la profondeur de l’empreinte baudelairienne : « Crépuscule du soir mystique » ne fait pas seulement écho au « Crépuscule du soir » des *Fleurs du Mal*⁷, mais propose une sorte de condensé de la « manière » et des thèmes baudelairiens :

[...] et circule
 Parmi la maladive exhalaison
 De parfums lourds et chauds, dont le poison
 — Dahlia, lys, tulipe et renoncule —
 Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
 Mêlé dans une immense pâmoison
 Le Souvenir avec le Crépuscule.

p. 54

La virtuosité du pastiche⁸ nous mène bien au-delà du jeu : Verlaine a assimilé Baudelaire — presque au sens nutritionnel du terme — et il est devenu capable d’inventer sa propre « manière » ; il est devenu vraiment poète.

C’est aussi en jouant avec les formes que Verlaine s’invente en tant que poète. La dimension ludique s’impose dès le début du recueil, puisque le premier poème est un sonnet renversé où les deux tercets précèdent les deux quatrains. La provocation est elle-même thématifiée dans le poème, mais sur le mode humoristique puisque, sous le titre « Résignation », on lit :

Aujourd’hui, plus calme et non moins ardent,
 Mais sachant la vie et qu’il faut qu’on plie,
 J’ai dû réfréner ma belle folie,
 Sans me résigner par trop cependant.

p. 38

Dans tout le recueil, les formes fixes, les règles de la rime, les mètres canoniques sont joyeusement bousculés ; mais le jeu peut, là encore, se révéler plus sérieux qu’il n’y paraît. Par exemple, « Croquis parisien »

⁷ Charles Baudelaire, « Le crépuscule du soir », *Les Fleurs du Mal*, XCV, 1861.

⁸ Tout est baudelairien dans ce court poème de treize vers : les synesthésies, le jeu savant des rimes, l’association étroite de l’âme et des sensations ; on y entend « Parfum exotique », « Harmonie du soir », et bien d’autres chefs d’œuvre des *Fleurs du Mal*.

combine un mètre pair (10 syllabes) et un mètre impair (5 syllabes, dont le chiffre fait d'ailleurs une rime cocasse au premier quatrain...); les rimes sont croisées mais toutes masculines :

La lune plaquait ses teintes de zinc
 Par angles obtus.
 Des bouts de fumée en forme de cinq
 Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus.
 Le ciel était gris. La bise pleurait
 Ainsi qu'un basson.
 Au loin, un matou frileux et discret
 Miaulait d'étrange et grêle façon.

p. 46

Mais le jeu formel n'a rien de gratuit : dans ce concerto pour bise et matou, ne peut-on pas entendre la voix du poète ? Et le non-respect de la règle d'alternance entre rimes masculines et rimes féminines peut également se lire comme une éviction du féminin.

Verlaine joue aussi à juxtaposer ces rimes au lieu de les combiner. Au schéma classique du sonnet pour les rimes des quatrains (*abba abba*), il substitue par exemple un schéma : *aaaa bbbb* ; c'est dans le premier « Nevermore » (p. 39) où la rime *a* est féminine, et la rime *b* masculine ; quand on sait que le poème est le souvenir d'une promenade amoureuse, on se dit que, décidément, les parallèles ne se rencontrent jamais, ou jamais plus (comme le titre nous en avait avertis).

Poèmes saturniens explore les virtualités combinées du vers impair et du vers bref. Ainsi, dans la très célèbre « Chanson d'automne », la chute sur le vers de 3 syllabes après les deux de 4 syllabes crée un effet saisissant :

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne
 Blessent mon cœur
 D'une langueur
 Monotone.
 Tout suffocant
 Et blême, quand
 Sonne l'heure,
 Je me souviens
 Des jours anciens,
 Et je pleure.

p. 58

Verlaine a déjà saisi tout le parti que l'on pouvait tirer d'un mètre bref et impair⁹. Pourtant ce n'est que plusieurs années après qu'il écrira son célèbre « Art poétique » (en vers de 9 syllabes) :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse et qui pose.¹⁰

Dans son premier recueil, le jeu avec le vers est déjà très concerté. Verlaine s'inscrit dans le long effort, entamé depuis les débuts du romantisme, pour libérer le vers ; et il lui fera franchir des étapes considérables¹¹. Jouer avec le mètre bref et impair, c'est en quelque sorte faire des gammes pour parvenir à déconstruire le vers, surtout l'alexandrin, par un système complexe d'enjambements, de déplacements de pauses et d'accents. Le but est d'explorer les virtualités musicales du vers, de manière à inventer une musique nouvelle, ou plutôt à faire primer la musique sur le discours dans la langue poétique. Verlaine joue de cette langue comme d'autres jouent d'un instrument ; en 1873, le recueil *Romances sans paroles* fera la démonstration éclatante de sa virtuosité, en particulier avec les « Ariettes oubliées ».

L'invention musicale permet de frayer le chemin à un nouveau lyrisme. Dans *Poèmes saturniens*, Verlaine fait entendre une voix différente, à la fois discordante et mélodieuse, omniprésente et évanescence. Mais nous ne pourrons, dans les limites de cet article, le suivre plus loin sur ce chemin.

Dans *Poèmes saturniens*, donc, Verlaine joue non pas à devenir poète, mais pour devenir poète. Et il le devient ; on le sent, à la confiance qui transparait dans le dernier vers du « Prologue » :

— Maintenant, va, mon Livre, où le hasard te mène !

p. 37

⁹ Il n'est pas le premier ! Avant lui, le Hugo des *Orientales* en faisait tout autant ; et, bien avant eux encore, un certain La Fontaine usait en virtuose du vers de trois syllabes.

¹⁰ Écrit en 1874, « Art poétique » est publié dans une revue en 1882 et repris en 1884 dans le recueil *Jadis et Naguère*.

¹¹ C'est dans son recueil suivant, *Fêtes galantes* (1869) qu'il disloquera définitivement l'alexandrin par un vers où la sixième syllabe est au milieu d'un mot, empêchant toute forme de pause, à plus forte raison de césure : dans le poème intitulé « Dans la grotte », il écrit : « Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie ». Cette transgression, qu'aucun poète n'avait osée avant lui, n'échappera pas à un certain Arthur Rimbaud qui n'est encore qu'un lycéen de quinze ans.

On le sait, à l'admiration que lui voue Stéphane Mallarmé ; alors que la presse ignore le volume ou bien le raille, celui qui n'est pas encore connu mais qui prépare dans la souffrance et la solitude son grand œuvre, écrit au jeune Verlaine :

[...] je vous dirai avec quel bonheur j'ai vu que de toutes les vieilles formes, semblables à des favorites usées, que les poètes héritent les uns des autres, vous avez cru devoir commencer par forger un métal vierge et neuf, de belles lames, à vous, plutôt que de continuer à fouiller ces ciselures effacées, laissant leur ancien et vague aspect aux choses.

Et il caresse le projet

de vous réciter tous les vers que je sais par cœur des *Poèmes saturniens*, aimant mieux [...] me suspendre à la volupté qu'ils me donnent, que de l'expliquer¹².

Cette affectueuse admiration ne se démentira pas.

Bibliographie

- BERNADET, Arnaud, 2007 : *Arnaud Bernadet commente «Fêtes galantes» et «Romances sans paroles» précédés de «Poèmes saturniens» de Paul Verlaine*. Paris, Gallimard, «Foliothèque».
- BORNECQUE, Jacques-Henry, 1966 : *Verlaine par lui-même*. Paris, Seuil, «Écrivains de tousjours».
- BOURDIEU, Pierre, 1992 : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- GUYAUX, André, BRUNEL, Pierre, éd., 2004 : *Paul Verlaine*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- JAUSS, Hans-Robert, 1978 : *Pour une esthétique de la réception* [1974]. Paris, Gallimard, «Tel».
- MURPHY, Steve, 1996 : «Éléments pour l'étude des *Poèmes saturniens*». *Revue Verlaine*, n° 3—4 : 165—274.
- MURPHY, Steve, 2003 : *Marges du premier Verlaine*. Paris, Champion.
- MURPHY, Steve, éd., 2007 : «Verlaine». *Europe*, n° 936.
- RICHARD, Jean-Pierre, 1993 : «Faveur de Verlaine». In : IDEM : *Poésie et profondeur*. Paris, Seuil, 163—185.
- VANNIER, Gilles, 1993 : *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*. Champvallon.

¹² Stéphane Mallarmé, lettre à Verlaine du 20 décembre 1866, citée dans *Verlaine*, textes choisis et présentés par Olivier Bivort, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. «Mémoire de la critique», 1997 : 29.