

Les deux « arts poétiques » de Paul Verlaine

Pierre Popovic

Volume 29, numéro 3, hiver 1993

La poétique de poète

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035921ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035921ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Popovic, P. (1993). Les deux « arts poétiques » de Paul Verlaine. *Études françaises*, 29(3), 103–121. <https://doi.org/10.7202/035921ar>

Les deux «arts poétiques» de Paul Verlaine

PIERRE POPOVIC

Deux causes permettent à Louis Aguetant de titrer «Sous le signe de Rimbaud. L'Art poétique» l'un des chapitres de l'essai qu'il a naguère consacré à Verlaine. La première est que les années 1872-1873 forment «une période de crise [...] dans la vie et dans la poésie de Verlaine, crise qui doit porter un nom unique: Rimbaud¹», la seconde que la «poétique nouvelle» cherchée par l'auteur du «Bateau ivre» aurait été réalisée dans les *Romances sans paroles* par un Verlaine zélé qui, «du premier coup, [aurait] excell[é] dans cet art auquel on [venait] de l'initier²». Si l'on adopte le point de vue verlainien comme le fait Aguetant, le moins curieux n'est pas que ce jugement soit soutenable. Le critique s'autorise des éléments biographiques rassemblés sur Rimbaud dans *les Poètes maudits* où Verlaine rapporte que «Après quelques séjours à Paris, puis diverses pérégrinations plus ou moins effrayantes, Rimbaud vira de bord et travailla (lui!) dans le naïf, le très et l'exprès trop simple, n'usant plus que d'assonances, de mots

1. Louis Aguetant, *Verlaine*, Paris, Éditions du Cerf, 1978, p. 71. La présente étude s'inscrit dans le cadre de recherches bénéficiant du soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR). Je tiens à remercier Yves Laroche pour les informations et suggestions qu'il a apportées à ce travail.

2. *Ibid.*, p. 74.

vagues, de phrases enfantines ou populaires [pour accomplir] des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable à force d'être grêle et fluet³». Le vague, le ténu, le presque inappréciable charmant, l'atténuation du pouvoir de la rime, ce sont autant d'indications tonales ou techniques que l'on retrouve effectivement dans les meilleurs poèmes de Verlaine et, soit telles quelles soit sous une forme légèrement différente, dans son célèbre «Art poétique». Par contre, dès que l'on s'empare d'un point de vue plus distant, il devient fortement douteux qu'il s'agisse vraiment là de la «poétique nouvelle» caressée par le poète carolopolitain. Outre que la véritable fracture rimboldienne, entrevue dès les «Lettres du Voyant», s'opérera dans la prose et les *Illuminations*⁴, il est patent que les écritures des deux poètes suivent des chemins radicalement différents. Pour le dire en reprenant une distinction introduite par Paul Valéry⁵, Verlaine est encore un poète de la voix alors que Rimbaud est résolument et (presque) dès toujours un poète de l'œil, et de l'œil qui transforme. En fait, il n'est pas exclu de penser que Louis Aguetant eut le sentiment de devoir recourir au cygne rimboldien parce que le texte qu'il s'apprêtait à commenter, le

3. Paul Verlaine, *les Poètes maudits. Première série*, dans *Œuvres complètes de Paul Verlaine. Tome premier*. Introduction d'Octave Nadal. Études et notes de Jacques Borel. Texte établi par H. de Bouillane de Lacoste et Jacques Borel, Paris, Club des Libraires de France, 1959, pp. 463-499, p. 488.

4. Il semble bien que Verlaine se soit aussi essayé à ces flashes de prose que sont les *Illuminations*, ainsi que l'a montré André Vial: «En cette fin de 1871, ou en ce début de 1872, il demanda à la prose, à une certaine prose, une ressource nouvelle. À l'instigation de Rimbaud, entre deux "ribotes", il s'exerce à ce que le réfugié de Roche, dans une lettre de "mai 73", appelle des "fraguements en prose"» (*Verlaine et les siens. Heures retrouvées. Poèmes et documents inédits*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1975, p. 120). Les deux «fraguements» retrouvés cités par Vial montrent un Verlaine très peu doué pour cette voie.

5. «Longtemps, longtemps, la voix humaine fut base et condition de la littérature. La présence de la voix explique la littérature première, d'où la classique prit forme et cet admirable *tempérament*. Tout le corps humain présent sous la voix, et support, condition d'équilibre de l'idée...//Un jour vint où l'on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut tout altérée.//Évolution de l'articulé à l'effleuré — du rythmé et enchaîné à l'instantané, — de ce que supporte et exige un auditoire à ce que supporte et emporte un œil rapide, avide, libre sur la page» (Paul Valéry, «Littérature», dans *Tel Quel. Œuvres II*. Édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, «NRF/La Pléiade», 1960, pp. 546-570, p. 549. Il va de soi que cette appréciation devrait être nuancée, d'une part parce que Verlaine est un poète de la voix mais d'une voix infléchi par le romantisme vers la *chanson grise*, d'autre part parce que Rimbaud n'est pas un poète de l'œil au sens que les collages, les calligrammes et autres dispositions de l'œil des pages donneront à cette expression, mais un véritable poète de la vitesse des yeux, un poète qui dérive les regards balayeurs.

fameux « Art poétique » inclus dans *Jadis et naguère*, était porteur d'ambiguïté et de fadeur telles qu'il appelait un rehaussement préventif. C'est à la prise en compte et à la relecture de cette fadeur et de cette ambiguïté que veut se consacrer la présente étude, après avoir resitué ce poème dans l'espace générique qui est le sien.

Cité à comparaître dans toute étude du décado-symbolisme et à paraître dans toute histoire de la littérature française, *manuelisé* comme pas un, « Art poétique » se rattache par son paratexte à une collection prestigieuse d'écrits et de traités qui, de Platon et Aristote à Raymond Queneau et Eugène Guillevic en passant par Mario Girolamo Vida et Enrique de Villena sans omettre l'immarcescible Boileau, disent ou expliquent ce qu'est ou devrait être la poésie, exposent ses règles de fabrication, façonnent le goût de ses consommateurs, exécutent les disgracieuses façons d'en faire. Par l'anthologie qu'ils publièrent naguère, Jacques Charpier et Pierre Seghers⁶ contribuèrent à donner à penser que cette collection de textes ne possédait pas que le statut de vénérable florilège, mais qu'elle formait peut-être ce que les formalistes russes auraient appelé une série ou, si l'on veut, une tradition. Même si l'on tient compte de ce que toute anthologie repose sur une variation raisonnée, le coefficient de disparité de celle-ci est vraiment très élevé. Cependant que les formes sont extrêmement diverses, six types de visées principales peuvent néanmoins être circonscrits et attribués à cette théorie d'extraits : 1. des visées *descriptives* en acte lorsque les textes disent comment et de quoi est faite la poésie ; 2. des visées *didactiques* à l'œuvre quand l'auteur se fait pédagogue et veut apprendre comment faire de la (bonne) poésie dans un texte qui pourrait avoir pour titre : « le poème, *do it yourself* » ; 3. des visées *cooptatives/exclusives* perceptibles lorsqu'il s'agit d'affirmer qu'il faut faire ceci à l'exclusion de cela ou préférer ceux-ci à ceux-là dans les écrivains du voisinage ; 4. des visées *législatives, normatives et prescriptives* de mise lorsque sont énumérés les règles, critères et lois du goût, du talent, de l'efficacité, du désir et de l'art vivant, de la révolution poétique (etc. : le paradigme est touffu) ; 5. des visées *théoriques* ostensibles lorsque les textes cherchent à livrer un modèle de décodage, de consommation et de lecture du poétique ; 6. des visées *rétroactives et/ou prospectives* opérantes lorsque les textes effectuent une saisie de l'histoire de la poésie et/ou conjecturent son avenir. Ces six visées composent la matrice pragmatique du

6. Jacques Charpier et Pierre Seghers, *l'Art poétique*, Paris, Seghers, 1956, 715 p.

genre de l'« art poétique », la batterie de ses potentialités performatives, pour peu que ce genre et sa tradition existent. On pourrait supposer, dans une hypothèse toute théorique, que l'art poétique idéal les réalise toutes. Dans la réalité des pratiques scripturaires, ces visées ne sont pas des conditions nécessaires et suffisantes; elles constituent des conditions non toutes nécessaires mais à plusieurs suffisantes pour qu'un objet littéraire quelconque puisse être relié, dans une mesure qu'il faudrait déterminer (corrélations de deux ou plusieurs types de visées? Combinaisons opératoires ou non?), à la série des « arts poétiques ». Dans l'état présent des recherches, ces réflexions sont préparatoires et provisoires. Elles aident tout au plus à justifier Charprier et Seghers d'avoir rassemblé sous un même pavillon Aristote, Hegel, Verlaine, les manifestes du surréalisme, telle correspondance de Rilke et tel curieux extrait de « Pour un art poétique » de Queneau, dans un ouvrage où le pastiche et la parodie côtoient allègrement le traité d'esthétique générale et l'épistolaire. Pour en savoir plus, il faudra attendre l'achèvement des travaux qui se conduisent aujourd'hui sur le terrain de la poétique historique, lesquels posent l'hypothèse d'une genericité — dynamique et englobante — des « arts poétiques » et des textes qui peuvent leur être apparentés, et se donnent pour but de proposer une définition de ce genre et un modèle compréhensif de son développement⁷.

Ces travaux ont cependant déjà donné quelques résultats, notamment sur l'histoire de ce genre dont l'existence, dans le cadre de cette poétique historique, est posée par hypothèse. Ainsi, les travaux menés par Jeanne Demers font apercevoir que, très active jusque-là, la série des « arts poétiques » s'essouffle à partir du XVIII^e siècle. Entérinant une conception dynamique du concept de genre, en une guise comparable à l'attitude critique d'un Jean-Marie Schaeffer⁸, l'historienne observe que cet essoufflement n'est nullement l'indice d'une disparition soudaine, mais bien celui d'une transformation, d'une adaptation. « L'idée de recherche » — se substituant au dogme classique de l'imitation — apparaît peu à peu dans les conceptions de la poétique des Lumières. L'introduction de cette dimension heuristique dans la matrice pragmatique sus-décrite n'est pas sans conséquences: d'une part, elle s'oppose aux visées didactiques et législatives, amorçant un mouvement qui aura tendance à ne cesser de les amoindrir (du moins en

7. Voir Jeanne Demers (édit.), « Ars poetica », *Études littéraires*, XXII:3 (hiver 1989-1990), 172 p.

8. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, 184 p.

apparence) ; d'autre part, elle modifie les visées descriptives, les déchargeant de leur statisme et les inclinant vers une axiologie du mouvement et du devenir. Par la suite, lue selon l'angle de la poétique historique, l'histoire de « l'art poétique » au XIX^e siècle offre deux caractéristiques : le genre se privatise et l'on assiste à la multiplication de ce que l'on a appelé des « poétiques d'auteur » et qu'il serait plus juste de nommer « poétiques de poète », lesquelles peuvent être tenues pour la forme variétale moderne du genre canonique « art poétique » ; le titre même d'« art poétique » disparaît au XVIII^e et dans la première moitié du XIX^e siècle pour faire retour, grâce à Verlaine notamment, dans la seconde moitié et à la fin du XIX^e siècle⁹. À partir de là, le corpus comprend principalement quatre catégories de textes : des textes s'intitulant ouvertement « art poétique » (Verlaine, Claudel), mais sans que l'on puisse juger ou méjuger par avance ce que ce paratexte indique (essai, parodie, canular, poème...) ; des textes de prose, programmatiques ou descriptifs, écrits par des poètes à propos de la poésie et/ou à propos de leur poésie (critiques littéraires, chroniques, critiques d'art, essais, lettres, fragments, etc.) ; des manifestes ; des poèmes ou des textes (au sens telquien) dominé par une taraudante hyperisotopie *logos* (à l'exemple du poème « Ça » qui, après le poème liminaire, ouvre *les Amours jaunes* de Tristan Corbière). À l'exception du manifeste dont la performativité singulière et les impératifs rhétoriques font un genre à part¹⁰, les trois autres catégories relèvent de *la poétique de poète*. Le poème de Verlaine intitulé « Art poétique », doté d'un titre énigmatique et énervé par une hyperisotopie *logos*, en fait partie de plein droit.

Percevant de façon empirique cet éclatement romantique et postromantique du genre, ainsi que sa diversification dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Charprier et Seghers en accordent la cause à l'émergence de nouvelles valeurs essayant de la sphère des pratiques sociales vers celle des pratiques créatrices : la liberté, l'individualisme. S'ils n'ont pas tort sur le fond des choses, ils n'en confondent pas moins la cause et l'effet, et l'observation de la moderne précellence de ces deux valeurs n'a aucune vertu explicative en tant que telle. En

9. Pour un tableau plus complet de l'histoire du genre, voir le numéro d'*Études littéraires* précité et, particulièrement, l'article de Jeanne Demers et Thérèse Marois, « L'art poétique comme genre. Prolégomènes à un état présent », pp. 113-125.

10. Voir Jeanne Demers et Line McMurray, *l'Enjeu du manifeste/le Manifeste en jeu*, Longueuil, Le Préambule, « L'univers des discours », 1986, 157 p.

fait, la diversité des formes et des contenus inhérente au corpus des poétiques de poète est justiciable de trois ordres de causes: le fonctionnement même du champ littéraire désormais livré aux jeux des concurrences, à la course au prestige, aux lois du marché des lettres; l'évolution du rôle et du statut du poète dans l'ensemble des représentations sociales; la pression exercée par les discours sociaux environnants sur le discours de légitimation produit par les poètes. S'éloignant de la poétique historique au sens strict pour gagner l'arène de la sociologie du texte (ou sociocritique), la suite de cette étude s'efforcera de mettre en évidence cette triple détermination en traitant les cas exemplaires de l'« Art poétique » verlainien et de son clone négligé.

C'est en avril 1874, dans la sinistre prison de Mons, que Verlaine versifie son « Art poétique », « sur le manuscrit même des *Romances sans paroles*, précise son biographe Pierre Petitfils¹¹. Ni le lieu ni le moment ne sont flambants. Verlaine n'est plus un tout jeune poète. Sa vie privée est un désastre absolu et tout annonce que le pire reste à venir. Il est en train de purger sa peine à la suite des coups de feu de Bruxelles. Littérairement, il n'a plus guère d'appuis. En mars ont paru les *Romances sans paroles*, dans une indifférence glaciaire¹². La suite est connue. Le divorce (avril 1874), la conversion au catholicisme (juin 1874), la libération (après dix-huit mois d'emprisonnement, en janvier 1875), la dernière visite à Rimbaud (Stuttgart, février 1875), les séjours à Londres, la dernière lettre à Rimbaud (décembre 1875), les allers et retours entre la France et l'Angleterre, les deux ans d'enseignement à Rethel (1877-1879), Lucien Létinois, et Londres, et Arras, puis l'épisode de la ferme de Juniville (1880), la publication de *Sagesse*, etc. Pendant tout ce temps, « Art poétique » n'appartient socialement à la littérature que par une vue de l'esprit et la carrière littéraire de Verlaine ne cesse de végéter. « Pauvre Lélian » connaît même une sérieuse rebufade en 1875-1876 alors qu'il est excommunié du troisième *Parnasse contemporain* et du devant de la scène poétique par un

11. Pierre Petitfils, *Verlaine*, Paris, Julliard, 1981, p. 200. On sait que le texte est daté: « Mons, avril 1874 ». La datation du poème des premiers mois de 1873, aventurée par Éléonore M. Zimmermann dans *Magies de Verlaine. Étude de l'évolution poétique de Paul Verlaine* (Paris, José Corti, 1967, 350 p.) laisse très sceptique (et ne changerait pas grand-chose à la proposition de lecture qui va suivre).

12. Un article d'Émile Blémont, en avril, brise le silence: « C'est encore de la musique, musique souvent bizarre, triste toujours et qui semble l'écho de mystérieuses douleurs » (« Le Rappel », 12 avril 1874, cité par Yves-Alain Favre, dans *Paul Verlaine. Œuvres poétiques complètes*. Édition établie par Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. XCVI).

jury où, à côté de vieilles connaissances (Coppée, Banville), figure un écrivain concurrent, qui a le même âge que lui, et dont le jugement est une perfide pointe assassine : « Non. L'auteur est indigne et les vers sont des plus mauvais qu'on ait vus¹³. » La parution d'« Art poétique » va être un des événements permettant à Verlaine de redorer son blason symbolique, de retrouver un capital poétique auprès de nouveaux pairs et de se retrouver au cœur des préoccupations des avant-gardes fin-de-siècle.

Cette publication survient le 10 novembre 1882 dans la revue *Paris moderne*, quelque huit ans après la composition du poème. Le moment est opportun, idéal. Publier « Art poétique » en 1874 aurait été un geste polémique en raison de la nette prise de distance à l'égard des Parnassiens incluse dans le poème¹⁴. Mais jeté en prison comme un vulgaire malfrat, banni par les siens, orné d'une réputation peu reluisante à Paris, Verlaine n'était guère en posture idoine pour assumer pareille attaque. Par contre, en 1882, les Parnassiens ne sont déjà presque plus qu'un encombrant récent souvenir et toute une kyrielle de jeunes poètes, qui n'ont pas été de la mêlée des événements politiques et littéraires du début des années soixante-dix, arrive sur le marché des lettres, se cherche des appuis, des sources et des ressources, des relais, des maîtres à versifier. La distance prise vis-à-vis des Parnassiens et le fait que Verlaine soit un ancien des leurs désormais repoussé par l'ancienne avant-garde, fait de sa position au sein du champ poétique une position d'appui idéale pour les nouveaux groupes en émergence.

Il est donc compréhensible que, sitôt divulgué, « Art poétique » provoque non pas un commentaire mais, ce qui est beaucoup mieux, une réaction agressive issue de ces groupes. Un jeune critique, Charles Morice, s'en prend à Verlaine dans *la Nouvelle Rive gauche* du 1^{er} décembre 1882, reprochant au futur poète de *Sagesse* de favoriser un art relâché, mou, laxiste, ténébreux. Pierre Petitfils résume l'événement en ces termes :

De la musique avant toute chose ? Cette doctrine inconsistante ne risquait-elle pas de justifier demain les pires licences et de conduire à l'obscurité et à l'incohérence ? Verlaine protesta dans une lettre adressée à la revue, soutenant que la musique,

13. Anatole France, cité par Yves-Alain Favre, *ibid.*, p. XCII.

14. On se souviendra que Verlaine et Mallarmé n'avaient été reçus qu'à reculons par les responsables du deuxième *Parnasse contemporain* et que Cros avait fondé en réaction la dissidente *Revue du monde nouveau littéraire, artistique, scientifique*. Deux éléments d'« Art poétique » s'opposent directement aux Parnassiens : le délaissement de l'alexandrin, la restriction à l'égard de certains jeux de rimes.

le rêve et l'émotion ne sont pas incompatibles avec une stricte prosodie¹⁵.

De son fait, cette réponse témoigne du désir de Verlaine de réintégrer la scène parisienne. Il n'est pas inutile pour la suite du propos d'en exhiber l'habile tournure :

À Karl Mohr¹⁶,
de la *Nouvelle Rive Gauche*.

Monsieur Karl Mohr,

Je lis à l'instant l'article que vous me consacrez sous le titre *Boileau-Verlaine* dans votre avant-dernier numéro.

Je vous remercie de la dernière partie de l'avant-dernier paragraphe, et de la citation qui l'appuie, — cela, bien cordialement.

Mais permettez-moi, tout en vous félicitant de si bien défendre les vrais droits de la vraie Poésie française, clarté, bonne rime et souci de l'Harmonie, de défendre à mon tour, en fort peu de mots, l'apparent paradoxe sous lequel j'ai prétendu réagir un peu contre l'abus quelquefois dérisoire de la Rime trop riche.

D'abord, vous observerez que le poème en question est *bien* rimé. Je m'honore trop d'avoir été le plus humble de ces Parnassiens tant discutés aujourd'hui pour jamais renier la nécessité de la Rime dans le Vers français, où elle supplée de son mieux au défaut du Nombre grec, latin, allemand et même anglais.

Mais puisque vous m'affublez de la perruque, très décorative du reste, de cet excellent versificateur, Boileau, « *je dis que je veux* » n'être pas opprimé par les à-peu-près et les calembours, exquis dans les *Odes funambulesques*, mais dont mon cher maître Théodore de Banville se prive volontiers dans ses merveilleuses œuvres purement lyriques.

Tous les exemples sont là d'ailleurs, partant des plus hauts cieux poétiques. Je ne veux me prévaloir que de Baudelaire qui préféra toujours la Rime rare à la Rime riche.

15. Pierre Petitfils, *op.cit.*, p. 273. Ce n'est pas un hasard si une revue comme *La Nouvelle Rive gauche* est attentive à un tel texte paru dans *Paris moderne*. Les poètes de la rive gauche en effet avaient déjà été les premiers adversaires de l'impassibilité marmoréenne des fidèles de Leconte de Lisle dans les années soixante (voir Luc Badesco, *la Génération poétique de 1860. La jeunesse des deux rives, milieux d'avant-garde et mouvements littéraires, les œuvres et les hommes*, Paris, Nizet, 1971, 1427 p.). On trouvera un compte rendu détaillé des relations entre Morice et Verlaine, ainsi que la reproduction de la critique de Morice, dans le quatrième chapitre (« 1882-84 From "Art poétique" to *À rebours* ») du livre de Philip Stephan, *Paul Verlaine and the Decadence 1882-1890*, Manchester, Manchester University Press/Rowman & Littlefield, 1974, 216 p.

16. Pseudonyme de Charles Morice.

Puis, pourquoi pas la Nuance et la Musique ?

Pourquoi le Rire en poésie puisqu'on peut rire en prose et dans la vie ?

Pourquoi l'Éloquence, dont la place serait à la Chambre ?

Pourquoi la pointe, puisqu'elle est dans tous les journaux du matin ?

J'aime ces trois manifestations de l'âme, de l'esprit et du cœur, parbleu ! Je les admet, même en vers. Nul plus sincère admirateur que moi de Musset dans *Mardoche*, d'Hugo dans *les Châtiments* et d'Heine dans *Atta-Troll*. Mais, laissez-moi rêver si ça me plaît, pleurer quand j'en ai envie, chanter lorsque l'idée m'en prend.

Nous sommes d'accord au fond, car je résume ainsi le débat : rimes irréprochables, français correct, et surtout de bons vers, n'importe à quelle sauce.

Excusez-moi auprès de vos lecteurs, si vous deviez insérer cette rectification tout intime, de l'improviste d'icelle, — et veuillez agréer, Monsieur Karl Mohr, avec mes meilleures sympathies, le salut d'un vétéran (un peu taquiné) à votre vaillante escouade.

Bien à vous.

Paul Verlaine¹⁷.

L'échange de lettres puis les rencontres avec Morice ouvrent à Verlaine de nouvelles portes. La lettre citée ci-dessus démontre qu'il utilise au mieux la marge de manœuvre que lui offre sa position de poète banni au passé glorieux tenu en réserve de la République des lettres¹⁸ : modestie, mondanité et aménité du ton ; badinage amusé au sujet du duo Boileau-Verlaine, doucement ironisé mais reconduit en douce (ils sont tous deux versificateurs) ; remise en perspective historique qui lui permet de faire valoir ses lettres de créance (il a été Parnassien, c'est un *vétéran*) et de se hausser au rang des poètes historiques (Banville, Baudelaire, Musset, Hugo, Heine). Durant toute cette période d'ailleurs, Verlaine a le nez fin et sent bien le vent venir. Il republie son « Art poétique » dans *Jadis et naguère*, en 1885, en le dédiant à Charles Morice. L'incipit extravagant du poème « Langueur » publié par *le Chat noir* en mai 1883 : « Je suis l'Empire à la fin de la Décadence » lui permet de jeter une ligne vers ceux qui constitueront les premiers décadents : Montesquiou, Gourmont, Péladan, Mendès, Mirbeau, Huysmans. Par cette connexion, il

17. Reproduite dans *Œuvres complètes de Paul Verlaine...*, pp.1159-1160.

18. Il va de soi que tout volontarisme intempéré serait ici malvenu. Les actes et les écrits de Verlaine résultent de la façon dont il s'adapte aux contraintes et à la structure du champ. Il est aussi *fait* par la situation qu'il contribue à la produire.

rejoint un climat mental qui, dans un premier temps, associe les victimes artistiques de toutes les malédictions modernes à la vision d'un monde dégradé et faisandé¹⁹, mais qui irradiera, bien au-delà du groupe provisoire de ces esthètes, sur toute la fin du siècle. Le remarquable exercice de cooptation appliquée que furent *les Poètes maudits* — dont la première série comprenant des articles sur Corbière, Rimbaud et Mallarmé paraît d'abord par articles dans *Lutèce* en 1883 puis en volume chez Vanier en 1884, dont la seconde série sur Marceline Desbordes-Valmore, *puis sur lui-même*, sort en articles dans *Lutèce* puis dans *la Vogue* en 1885 et 1886, avant que le tout augmenté d'une étude sur Villiers de l'Isle-Adam soit repris en volume chez Vanier en 1888 —, l'installe comme naturellement dans la figure du maudit par excellence faisant preuve d'abnégation. Pendant ces mêmes années, sa situation personnelle va cependant de mal en pis: mort de sa mère (1886), pauvreté, second séjour en prison, maladie, ennuis post-conjugaux, vagabondages, hôpitaux. Le lancinant déclassement social qui ne cesse de l'accompagner l'écarte d'une carrière littéraire plus confortable. Il tentera même, quelque peu pathétiquement, de se remettre en selle et de se refaire une réputation. On le verra poser sa candidature à l'Académie française (qu'il nommait pourtant *agacadémie*)²⁰, évidemment sans succès car il manque trop d'appuis, car il n'a pas d'image de marque honorable, car lui faut le pedigree social *ad hoc*. Il illustre, mieux que tout autre, de façon plus aiguë que tout autre, la situation schizo-sociologique du poète marginal fin-de-siècle. La recherche des récompenses publiques, de l'aisance sociale et des honneurs littéraires exige des relais institutionnels et des appuis politico-culturels dont le prive sa condition de double déclassé: marginal social, écrivain excentré dans la fraction restreinte d'un champ poétique désormais secondaire par rapport au champ romanesque, c'est ce divorce qu'il déplace et exhausse en le transformant en un conflit pathétique entre la sublimité de son art et la malédiction de son état. Néanmoins, sur la scène restreinte de la poésie de pointe, les coups réalisés par Verlaine sont efficaces et son retour en force impressionnant, à telle enseigne que «ses pairs le consacr[ent] "Prince des Poètes" [en 1890], à la mort de Leconte de Lisle²¹». Ce couronnement, qui compense sa faible rentabilité

19. Délabrement dont l'Empire romain finissant aurait été le paragon.

20. Il briguaît le fauteuil de Taine, en 1893. Voir à ce sujet Pierre Petitfils, *Album Verlaine*, Paris, Gallimard, « NRF/La Pléiade », 1981, p. 258.

21. Gilles Vannier, *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, pp. 10-11.

sociale par une énorme plus-value symbolique, résulte d'une part de ce qu'il aura conquis les faveurs des décadents puis des symbolistes et, par leur intermédiaire, regagné le devant de la scène, d'autre part de ce qu'il refusera, et par habileté et par expérience et par instinct, d'être enrégimenté sous la bannière d'une chapelle ou d'une école, acceptant l'aval des groupes en ascension pour aussitôt s'écarter et se placer dans le flux plus large et plus prestigieux de l'histoire poétique du XIX^e siècle.

En quoi son « Art poétique » pouvait-il rejoindre les décadents et les symbolistes? Avant tout, par sa généralité et sa souplesse. Si « Langueur » est son passeport vers les décadents, son « Art poétique » a aussi de quoi plaire aux émules de Jean Des Esseintes²², par son antirationalisme, par sa quête d'un refuge hors de la mêlée, par un alanguissement épicurien et une valorisation de la nuance qui peuvent fort bien être pris pour le comble du raffinement et une forme racée de maniérisme. À l'égard du symbolisme, « Art poétique » tombe on ne peut plus pile. La fusion de la poésie et de la musique, l'assouplissement des contraintes du vers, la revendication d'une sorte d'impressionnisme de l'écriture, l'ouverture vers l'exploration de rythmes nouveaux (ou en tout cas peu exploités), le caractère indéfini et ineffable de ce monde de la sensation qu'il cherche à atteindre, la faveur de l'analogie entrent parfaitement dans les vues de Moréas²³, de *la Vogue*²⁴ et des symbolistes.

Les éléments d'analyse qui précèdent²⁵ établissent combien la composition, la publication et la réception d'« Art

22. Des Esseintes, héros mis en scène par Huysmans dans *À rebours*, apprécie particulièrement un passage d'« Art poétique » : « Ce n'était plus l'horizon immense ouvert par les inoubliables portes de Baudelaire, c'était, sous un clair de lune, une fente entrebâillée sur un champ plus restreint et plus intime, en somme particulier à l'auteur qui avait, du reste, en ces vers dont des Esseintes était friand, formulé son système poétique :

*Car nous voulons la nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance*

...

Et tout le reste est littérature »

(Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Arles, Actes Sud/Labor/L'Aire, « Babel », 1992, p. 266). On notera que le décadent privilégie *la nuance*, fétiche et insigne du raffinement. Lue d'aujourd'hui, l'expression *un champ plus restreint* est un clin d'œil pré-bourdieusien assez cocasse.

23. Auteur du manifeste « Symbolisme », paru dans *le Figaro* du 18 septembre 1886.

24. Revue qui contribua grandement au lancement du symbolisme.

25. Une analyse plus complète et plus complexe de l'évolution de la position institutionnelle instable qui est celle de Verlaine entre 1874 et 1890 exigerait évidemment beaucoup plus d'espace et d'enquête que n'en a reçu et requis la présente étude.

poétique » sont tributaires des luttes internes au champ poétique et de la position occupée par Verlaine au sein de ce champ. Mais ces contraintes institutionnelles, quelque agissantes qu'elles soient, ne disent pas tout, loin de là, de la socialité du texte et elles insuffisent à rendre compte du procès et des réseaux de sens mis à l'œuvre et en œuvre par ce curieux poème, semé de chausse-trappes, d'inconséquences et de contradictions. L'analyse des effets de la logique du champ rencontre sa limite d'une part, en son incapacité à intégrer la *semiosis* du texte, sinon au prix d'un réductionnisme qui ramènera toute décision esthétique à une détermination statique et univoque au mépris du mouvement et de l'activité sémantiques des textes²⁶, d'autre part, dans son inaptitude à prendre en compte la fondamentale perméabilité des productions littéraires envers des pratiques discursives exogènes, plurielles et variées. Pour aller de l'avant, il faut donc procéder à une véritable lecture interne du texte tenant compte de sa facture sémi-rhétorique et observer la façon dont le texte se relie au discours social qui l'environne et sur les lieux duquel il intervient.

Les lectures coutumières d'« Art poétique », celles que vulgarisent les manuels d'histoire littéraire et qui se rencontrent à un niveau supérieur de qualité et d'érudition chez des critiques comme Louis Aguetant ou Eléonore Zimmermann, font l'impasse sur les ambivalences et les contradictions qui le parcourent et le présentent toujours peu ou prou comme un programme cohérent comprenant les composants suivants : primauté de la musique, recherche de rythmes et de mètres inexploités (fin de la dictature alexandrine), ouverture à l'imprécision des notations et au connotatif, recherche de la demi-teinte et du sens voilé, rejet de l'esprit et du rire, rejet de « l'éloquence », rejet de la rime excessive. Si cette lecture n'est pas sans recueillir diverses étincelles de vérité, elle n'en fait pas moins bon marché des nuages d'ombre, des indécisions, des apories du texte. S'appuyant sur des remarques de Pierre Guiraud et d'Alfred Glauser, Michel Grimaud a rassemblé ces zones de turbulence. Distinguant le « sens prosaïque » du « sens qui se découvre à partir d'un discours autre (ni premier ni second), marqué par le ton, l'usage des conventions (rimes, allitérations, clichés, etc.) ou de façon générale les aspects

26. C'est parce qu'il refuse de reconnaître cette borne que Pierre Bourdieu accouche d'une souris dans *les Règles de l'art* (Paris, Seuil, 1993, 480 p.). Cet ouvrage dit bien pourquoi Flaubert n'est pas Champfleury. Il est incapable de dire, quoi qu'en allègue son auteur, en quoi et pourquoi Flaubert est Flaubert.

rhétoriques²⁷», Grimaud relève avec soin dans « Art poétique » les incongruités suivantes : à l'encontre de ce que semble prescrire le poème, jeux de rimes nombreux, tantôt très riches, tantôt banals²⁸; cacophonies bruyantes dans un texte qui plaide en faveur d'une fine musicalité²⁹; écrire un « Art poétique » est en soi un « acte de lèse-Verlaine »; « double-jeu entre l'impératif de musicalité et l'impératif grammatical ou sémantique³⁰ »; surabondance de procédés rhétoriques³¹ contredisant l'appel au meurtre de l'éloquence³²; la réintroduction de rimes internes; l'expression « flûte au cor » qui « serait plutôt du côté des monstres cacophoniques » et certes non du côté de la nuance³³; l'insertion d'« une Pointe sinon assassine, du moins précieuse et traditionnelle » au dix-neuvième vers (*Qui*

27. Michel Grimaud, « "Art poétique" de Verlaine, ou de la rhétorique du double-jeu », dans *Romance Notes*, XX:2, Winter 1979-80, pp. 195-201.

28. Voir Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, p. 106 : « [La rime] reste chez Verlaine toujours suffisante et souvent riche en dépit de proclamations, d'ailleurs corrigées. Il est amusant d'écouter "sonner... le bijou d'un sou" à travers le poème même, qui en est l'acte d'accusation. La rime est toujours pleine dans l'« Art poétique », qui contient quelques-unes des combinaisons les plus riches et aussi les plus banales de la langue : *aventure-littérature*; *encore-au cor*; *toujours-amours*; *voiles-étoiles* » (cité par Michel Grimaud, *loc. cit.*, p. 196).

29. Voir Alfred Glauser, *le Poème-symbole. De Scève à Valéry*, Paris, Nizet, 1967, p. 174 : « Mais il y a un autre Verlaine qui a les défauts qu'il condamne lui-même, l'éloquence, la banalité, un sens trop évident. Quand Verlaine *parle* de musique, dans son *Art poétique*, il devient prosaïque, par une contradiction dont il était peut-être conscient. Il a un sujet à exprimer et la poésie telle qu'il la conçoit n'exprime pas de sujet; elle est la "chose envolée" :

De la musique avant toute chose

Et pour cela préfère l'Impair...

Il y a dans Verlaine peu de vers moins musicaux que ceux-ci » (cité par Michel Grimaud, *loc. cit.*, p. 196).

30. Voir Michel Grimaud, *loc. cit.*, p. 197. À l'appui de sa démonstration, Grimaud cite : *Il faut aussi.../Car nous voulons.../Fuis du plus loin.../Prends... et tords-lui.../Tu feras bien.../Que ton vers soit...*

31. *Ibid.*, p. 197. Et de pointer l'usage redondant des majuscules, les répétitions, les surliaisons logiques, l'emploi des exclamations et des points d'exclamation.

32. Appel à l'éradication dont retentit tout le siècle mais qui n'est réalisé que par quelques exceptions (le Rimbaud de certaines *Illuminations*, le Corbière des *Rondels pour après*) : « Il est fréquent de citer le mot d'ordre révolutionnaire que Hugo déclare avoir lancé dès 1830 : "Guerre à la rhétorique" [dans les *Contemplations*, I, VII] et de montrer comment sa pratique le contredit; et de déplorer la surabondance discursive, l'emphase, la grandiloquence de ses poèmes » (Yves Gohin, *Victor Hugo*, Paris, PUF, 1987, pp. 100-101).

33. L'expression semble prisee de Verlaine : « "Flûte et cor" : ainsi la résumait musicalement Verlaine [...] » (Marc Bertrand, « Introduction », *Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 5).

font pleurer les yeux de l'azur) et la Pointe, assassine celle-là, du dernier vers (*Et tout le reste est littérature*); «l'anti-éloge paradoxal de la rime» par la répétition monotone des sons et des tons³⁴.

Selon Grimaud, ces incongruités et ces bizarreries prouvent qu'il est vain et fallacieux de considérer «Art poétique» comme un manifeste. Il plaide en conséquence pour une lecture à deux voies. D'une part, les contradictions internes indiquent que le poème est gros d'une dimension parodique, et même autoparodique. D'autre part, à la suite de l'examen de certains vers typiquement verlainiens par leur fluidité et leur sensibilité (*Que ton vers soit la chose en allée/Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée*) et de telle déclaration du poète dans la préface de 1890 des *Poèmes saturniens*: «Puis n'allez pas prendre au pied de la lettre l'"Art poétique" de *Jadis et naguère* qui n'est qu'une chanson, après tout, je n'aurai pas fait de théorie³⁵», Grimaud invite au respect du caractère proprement poétique du texte, lequel logerait essentiellement dans le maintien de la tension installée entre le «sens prosaïque» et le «sens latent».

Toute fondée qu'elle soit, l'analyse de Grimaud demeure incomplète, trop fermée sur le texte, partielle. Les incongruités qu'elle révèle, auxquelles s'ajoutent maintes oppositions linguistiques et lexicales³⁶, ne sont pas qu'une suite de dysfonctionnements habilement gérés. Leur immersion dans la coulée des ennéasyllabes où, effectivement, une *musique*, tantôt flûte tantôt cor, travaille à les dissoudre, écarte l'hypothèse d'une parodie ou d'une autoparodie, lesquelles auraient nécessité plus d'ostentation dans la distance à tenir vis-à-vis du parodié³⁷. *Chanson* dit Verlaine, pourquoi ne pas le croire? C'est un mot qui est dans l'air du temps et auquel le romantisme a naguère

34. Pour ces trois dernières observations, voir Michel Grimaud, *loc. cit.*, pp. 197-199.

35. *Ibid.*, p. 200.

36. À l'exemple de ce changement subit de niveau de langue: *Qui font pleurer les yeux de l'azur/Et tout cet ail de basse cuisine*, et de ces oppositions: *musique* vs *chose*, *Impair* vs *vague*, *vague* vs *Précis*, *midi* vs *ciel d'automne attiédi*, *aventure*, *fuir*, *envolé* vs *que tu n'aïles point*, *cher* vs *bijou d'un sou*, *Indécis* vs *Précis*, *fouillis* vs *claires*, *Nuance* vs *fiance*, *énergie* vs *assagie*.

37. On n'imagine pas quelle mouche aurait piqué Verlaine. Qu'aurait-il ou qui aurait-il voulu parodier? Boileau? L'art poétique en tant que genre de *jadis*? Même si le célèbre texte de Boileau fête son deuxième centenaire en 1874, on ne voit guère l'intérêt. Mais il y a surtout que la parodie, même si elle se fait *froide*, *sérieuse* ou *blanche*, est moins habitée par une contradiction interne que par une contradiction qu'elle pousse vers l'extérieur. Quant à l'hypothèse de l'autoparodie, elle n'est pas plus satisfaisante. Verlaine n'est guère, en avril 1874, dans une position existentielle et institutionnelle propice à ce genre de performances.

rendu du lustre, un mot qui se trouve dans le texte, accolé à *grise*, et qui convient à merveille pour désigner un poème où les incongruités peuvent ou doivent être prises avec légèreté, où l'on reste volontiers en équilibre impondérable entre la mélancolie douce et la technicité jouette, où la musicalité dirige et surplombe l'orchestre de la rhétorique. Mais il importe surtout de vraiment tenir compte du brouillage du texte, de ne pas chercher à résoudre à *la place du poème* les antagonismes qu'il déroule et, par suite, d'admettre que tout le texte est régi par un principe de contradiction. « Art poétique » est en fait un « paradoxe pragmatique³⁸ », au sens où l'entend Dominique Maingueneau. Ce paradoxe est soutenu par un poème affichant une dualité constante sous l'emblème d'un insistant motif des fiançailles et du mariage ainsi que le montrent, entre autres, la mention du choix de l'élu (*préfère l'Impair*), le verbe *se joint*, le spectacle *des beaux yeux derrière des voiles*/ [dans] *le grand jour tremblant de midi*, les résonances en écho de *nuance à fiancé*, l'embrassement des rimes, la communion des rêves et la rencontre des corps (*Le rêve au rêve et la flûte au cor*!). L'importance de ce motif d'alliance implique que le titre du poème³⁹ doit lui aussi se lire comme la conjonction de deux termes (*Art/poétique*) que le poète s'efforce de marier : l'*Art*, c'est-à-dire le métier, la façon, la technique, et le *poétique*, c'est-à-dire la dimension esthétique, la qualité de l'effet et de l'émotion, l'éthos. Mais ce mariage ne va manifestement plus de soi. Au fur et à mesure que le poème se déploie, deux solutions sont envisagées : l'une, esquissée en signes voilés, est celle de la fuite, de la ruée vers la mauvaise aventure, de l'envol vers la liberté sans frein ; l'autre, qui s'impose très vite, est celle de la rentrée dans le rang, de l'atténuation des excès, de l'assagissement, des ambiances métathymiques et du travail mentholé au sein d'une poésie confortable, stable et bien connue. Le premier chemin est balisé par des termes et expressions comme *aventure*, *chose*

38. « Lorsqu'on déclare par exemple "Je suis modeste", il se creuse une discordance entre l'énoncé et l'acte d'énonciation : le fait de dire qu'on est modeste ne constitue pas un acte de modestie, il y a contradiction entre ce que *dit* l'énoncé et ce que *montre* son énonciation. On a ici affaire à ce qu'on appelle un **paradoxe pragmatique**, c'est-à-dire à une proposition qui est contredite par ce que *montre* son énonciation. Ce type de paradoxe peut résulter d'incompatibilités très diverses entre l'énoncé et les conditions (matérielles, psychologiques, sociologiques) attachées à son énonciation. Tel serait le cas par exemple d'une œuvre dont l'énoncé récuserait la validité de la littérature ou de l'Art » (Dominique Maingueneau, *le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, pp. 157-158).

39. L'absence d'article défini montre que cet art est un art relatif, et non absolu comme l'est celui de Boileau.

envolée, qui fuit d'une âme en allée/Vers d'autres cieux à d'autres amours⁴⁰, Éparse au vent, et par la récurrence des verbes aller et fuir (*ailles, Fuis, ira, qui fuit, Qui va*). Où mène ce chemin de la fuite libre? Vers la prose, plus que probablement. Le triomphe de la seconde avenue est perceptible dès un premier regard posé sur la disposition du poème. La monotonie de ces neuf strophes de vers de neuf temps, leur encadrement par deux vers complémentaires qui les ficellent littéralement : *De la musique avant toute chose/Et tout le reste est littérature*⁴¹, profilent l'écrin d'une poésie rangée. Et nombre d'éléments dénotent ou connotent l'assagissement, la recherche de l'apaisement, le repli : les anaphores (*C'est, C'est, C'est; Que ton vers, Que ton vers*), les négations et les tournures restrictives (*que tu n'ailles point; Pas la Couleur, rien que...; Si l'on n'y veille...*), les bons conseils et bons souhaits adressés au disciple fictif (*Que ton vers soit; préfère*), des adjectifs comme *assagié* ou *attiédi*, la tessiture en [f] et [v]⁴², le retour final non vers l'aventure, mais vers la *bonne aventure* et vers le parfum feutré des bonnes tisanes (*fleurant la menthe et le thym*). Cette victoire de la mesure sur l'excès, de l'arrêt (*vent crispé*) sur le mouvement a cependant exigé une véritable conversion esthétique qui ne s'est pas faite sans violence (ainsi que le soulignent des séquences comme *Prends l'éloquence et tords-lui son cou*⁴³ ou les allitérations pétaradantes en [k] et [p]).

Comment lire « Art poétique » en tenant réellement compte de ce qui vient d'être observé : sa pragmatique paradoxale, ses incongruités et inconstances, sa contradiction fondatrice, le motif du mariage et sa tendance à l'assagissement?

Tout d'abord, il n'est pas sans intérêt de signaler la présence insistante du biographème dans ce texte. Je n'entends pas par là que la biographie détermine le texte, mais que la circonstance, toujours déjà lue par celui qui la reçoit, interfère dans les processus de sémantisation du texte. En ce cas, cette interférence se signale de deux façons : premièrement

40. Ce vers montre que la solution de la fuite se relie directement (en isotopie *eros*) au motif des fiançailles et du mariage, associant cette fuite à l'infidélité ou à la séparation d'un premier amour.

41. Ouverture et fermeture qui mettent bien en évidence les deux mots clefs du poème : *musique, littérature*.

42. Elle sonne comme suit : *avant, préfère, vague, faut, voiles, fouillis, voulons, rêve au rêve, flûte, Fuis, font, feras, veille, enfant, fou, forgé, faux, vers, envolée, fuit, Vers, vers, aventure, vent, fleurant*, et consécutée avec une autre trame en [z] et [r], le parti d'opposition sonore aux textures en [k], [s] et [p]. Le motif de l'alliance difficile est donc transcrit dans la matière phonique même du poème.

43. Tournure d'autant plus violente que l'expression *son cou* — plutôt que *le cou* — accentue la violence du propos.

par tout ce qui ressort du mariage, de la conversion, de l'alternative entre la fuite et la rentrée dans le rang, autrement dit par tout ce qui appartiendra bientôt au récit de vie que Verlaine se composera et se recomposera dans les années qui vont suivre⁴⁴; deuxièmement par le caractère carcéral du texte, perceptible dans le redondant rêve d'évasion (de la récurrence du verbe *fuir* jusqu'à des mots comme *lime*, *chose envolée*, *âme en allée/Vers d'autres cieux*) et dans le monologue intérieur à deux voix⁴⁵.

Il faut ensuite replacer « Art poétique » dans le cadre général de l'évolution du discours social fin-de-siècle. Deux caractéristiques de cette évolution doivent être retenues, à la lumière des importants travaux que Marc Angenot a consacrés à la façon dont la société française de la fin du siècle dernier se représentait à elle-même son devenir et son avenir⁴⁶.

D'une part, la « pression » exercée par le discours social sur le champ poétique est plus que sensible dans « Art poétique »⁴⁷. Lorsque son *aura* et les privilèges dont elle bénéficiait jadis s'atténuent de plus en plus vite devant la montée et l'importance croissante des discours d'opinion, de la presse, des industries culturelles naissantes (dont celle de la chanson populaire), la poésie est contrainte de se redéfinir par rapport à cette nouvelle situation concurrentielle, tenue de se penser par rapport à ce qui lui est extérieur. « Art poétique » amorce un mouvement de distance et de repli à l'égard de cette pression extérieure, distance et repli que tout le symbolisme accentuera. Cette strophe en est le plus direct aveu :

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,

44. En ce sens, le texte est moins marqué par la circonstance qu'il n'est une trace de la façon dont un sujet tente d'investir le cours des choses en lui conférant sens et cohérence par l'exercice du langage.

45. L'une est un *je in absentia*, l'autre un *tu in praesentia*. Le *Nous* de la septième strophe est ambivalent. Il associe ce *je* et ce *tu*, faisant sentir que la cooptation du disciple par le maître de poésie s'effectue ici sur le mode de la complicité, de la bienveillance, de l'affinité élective, mais il prolonge également le *je*, l'agrandissant en un *nous* de société.

46. Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, « L'univers des discours », 1990, 1167 p. Quoiqu'ils effectuent une coupe synchronique sur l'année 1889, les travaux de Marc Angenot ont une portée dépassant largement cette tranche historique. C'est en ce sens et avec les précautions qui s'imposent (ne pas tenir compte de ce qui résulte directement des événements dans la reconstruction de l'hégémonie discursive de 1889) qu'ils sont utilisés ici.

47. Sur ce point, voir particulièrement Marc Angenot, « Poésie et discours social en 1889 : banalisation et raréfaction du poétique », *Littératures. Cahiers du Département de langue et littératures françaises*, n° 3, Montréal, Université McGill, 1989, pp. 1-27.

Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Ce conseil d'une distanciation radicale (*du plus loin*) à l'égard de la publicistique (lieu de cette *Pointe*, de cet *Esprit*, de ce *Rire* jaune) indique que le poétique est en relation polémique avec elle. Il existe d'ailleurs un second « Art poétique », clone du premier, jamais *manuelisé* celui-là, et résolument ignoré des histoires littéraires et des lectures apologétiques de Verlaine :

L'ART POÉTIQUE AD HOC

Je fais ces vers comme l'on marche devant soi
— Sans musser, sans flâner, sans se distraire aux choses
De la route, ombres ou soleils, chardons ou roses —
Vers un but bien précis, sachant au mieux pourquoi !

J'adore, autrement, certain vague, non à l'âme,
Bone Deus ! mais dans les mots, et je l'ai dit —
Et je ne suis pas ennemi d'un tout petit
Brin de fleurette autour du style ou de la femme

Pourtant, — et c'est ici le cas — j'ai mes instants
Pratiques, sérieux si préférez, où l'ire,
Juste au fond, dans le fond injuste en tel cas pire
Sort de moi pour un grand festin à belles dents

Ce festin, je ferai des milliards de lieues
Pour me l'offrir et le manger avec les doigts,
Goulûment, salement, sans grand goût ni grand choix.
Et j'inaugure aujourd'hui ce ruban de queues,

À l'effet de me payer goujat et docteur,
Niais ou vaurien, pute ou prude, ample provende ;
Sang qui soule, vraiment appétissante viande...
— Surtout n'excusez pas les fautes de l'auteur !

Ce poème, publié dans les *Invectives* en 1896, recueil où un Verlaine royaliste et vindicatif règle toute une série de comptes, a un caractère palinodique. Si le poète vieillissant redit son goût d'un *certain vague*, il tient à préciser que ce penchant ne concerne que les mots et qu'il est inféodé à une conscience créatrice entière, lucide, rationnelle (*sachant au mieux pourquoi*!). C'est là un revirement dont l'importance ne le cède que devant l'acceptation bravache de l'*ire* en tant que mobile et catalyseur poétiques, charriant avec elle des tonalités satiriques, ironiques et agressives. Verlaine se montre alors

en désaccord total avec le repli symboliste, concédant que sa poésie est elle-même, au moins à l'occasion, partie prenante de la mêlée générale des énoncés, engagée dans la polémique larvée du discours social.

Par ailleurs, « Art poétique » est déjà imbibé par cette thématique des détraquements, de la dégradation (de la langue, de la race, de l'éducation, de la femme, etc. ; il y en a pour tous les goûts) et de l'à vau-l'eau, par ce paradigme de la déterritorialisation dont Angenot a identifié le caractère central dans l'hégémonie doxique de la fin de siècle⁴⁸. La déstabilisation de l'espace symbolique dont témoigne la dominance de cette thématique est à l'origine de la contradiction interne structurant le pseudo-manifeste verlainien. Alors que la doxa accumule les énoncés anxiogènes (sur le mode du *il n'y a plus* ou du *ce n'est plus ce que c'était*), le texte de Verlaine s'en fait l'écho, adaptant cette instabilité symbolique à son espace propre : l'union des mots *Art* et *poétique* ne va plus de soi au temps du règne de *la Pointe assassine*, de *L'Esprit cruel* et du *Rire impur*, le doute est porté au cœur même de la définition du poétique. Si l'imbibition du texte par cette thématique déterritorialisante est plus directe et ostentatoire dans « L'art poétique *ad hoc* », lequel accueille hargneusement le faisandage qui accompagne le refrain de la dégradation (par l'antiphrase : *vraiment appétissante viande*), si « L'art poétique *ad hoc* » s'avère de la sorte un poème qui s'inscrit dans le droit fil de la doxa, il n'en allait cependant pas de même dans « Art poétique ». Il est en effet remarquable que ce dernier donne à la poésie un moyen de se déprendre de l'emprise du discours ambiant. Cet arme de déprise est décrite en ces vers :

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise.

La méprise verlainienne consiste en un déplacement sémantique, en un décalage basés sur une écoute oblique mais active des mots du jour. Privilégiant leur sonorité, leur matière au détriment de leur caractère informatif, de leur définition courante, de leur statut ou de leur affiliation (*désabonnant les mots*, aurait dit Corbière), la poésie est conviée à entendre de travers et à trouver dans cette écoute de guingois sa liberté, sa posture critique, son éventuel pouvoir de transformer la représentation doxique de la réalité. Il s'agissait là de la pièce angulaire d'un programme que Verlaine n'a pas souvent appliqué avec la force et la rigueur requises.

48. *Ibid.*, p. 337 ss.