

Le mélange des niveaux de style dans quelques poèmes de Verlaine

1. Définitions du concept de mélange des styles

Pour se convaincre du rapport étroit qui lie les concepts de style et de mélange des styles, il suffit de parcourir quelques définitions du style proposées dans des ouvrages de large diffusion.

À côté de la formule classique de Pierre Guiraud¹, le *Petit Robert* contient une autre définition du style qui nous conduit d'emblée au cœur du problème du mélange des styles : « *Aspect de l'expression chez un écrivain, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation.* »²

Si « la conception classique » définit le style en lien étroit avec le genre et le thème³, la conception moderne n'exige plus la correspondance entre les deux, laissant la part belle à l'auteur désormais souverain. « *La réaction personnelle de l'auteur en situation* » pouvant être extrêmement variable, toutes les conditions sont réunies pour la juxtaposition voire la fusion des styles. Seulement cette définition du mélange des styles pourra sembler tautologique dès qu'on reprend la théorie du style en tant qu'écart à une norme.

¹ « L'aspect de l'énoncé qui résulte du choix des moyens d'expression déterminé par la nature et les intentions du sujet parlant ou écrivain » (Guiraud : 1963 :109).

² La taxinomie des styles ressemble par son hétérogénéité mais aussi par sa richesse au classement de Paul Imbs dont il sera question plus loin. Deux grandes catégories de styles sont distinguées : les styles de l'histoire littéraire (familier, noble etc.) et une classification plus pratique (psychologique, sociologique, chronologique).

³ La rhétorique ancienne prescriptive affirme ainsi « que pour tout sujet il existe un cadre formel déterminé avec ses règles, sa structure, son style que l'écrivain doit accepter » (Guiraud :1963 :16).

À ce moment-là en effet, style et mélange⁴ des styles sont coextensifs, à moins qu'on ne définisse avec précision des étendues de texte différentes pour chacun des deux concepts. Or l'un des systèmes les plus élaborés de la théorie de l'écart, celui de M. Riffaterre (1971), postule justement l'existence de deux « contextes » (ou normes) à étendue variable, le macro- et le microcontexte à l'intérieur desquels l'imprévisibilité crée pourtant invariablement des effets de style tout court.

Nous continuerons cependant à employer le terme de mélange des styles que nous entendrons au sens plus spécifique de mélange des niveaux de style ou plus précisément de mélange des « valeurs d'évocation » telles que définies⁵ par Imbs (dans Dubois et al.: 1970 : 151).⁶ Difficiles à « formaliser » et contenant de « nombreux éléments paralinguistiques », ces théories nous obligent à « sortir du domaine linguistique pur » (*ibid.*). Un autre terme équivalent proposé par Eugeniu Coseriu (cité dans Klinkenberg : 1973 : 50) est celui de « variations diaphasiques » dont Jean-Marie Klinkenberg (*ibid.*) signale les difficultés d'application. Néanmoins, le parallélisme avec le terme de style permettra qu'on circoncrive le mélange des styles à l'aide de concepts et de définitions élaborés à l'origine pour rendre compte des effets de style tout court.

Une autre difficulté, proclamée haut et fort depuis un quart de siècle, réside dans la prétendue mort de la stylistique. Des sémioticiens comme Greimas (1979 : 367) sont très sceptiques quant au caractère scientifique d'une discipline qui se heurte à « une difficulté méthodologique majeure » au niveau de la reconnaissance et de l'évaluation (autres qu'intuitives) de son propre objet de recherche, à savoir des procédés

⁴ L'importance de la notion de mélange dans les différentes civilisations du monde est rappelée par Roger Caillois (1950 : 32-33) : « tout mélange est une opération dangereuse qui tend à apporter de la confusion et du désordre, qui risque en particulier de brouiller des qualités qu'il importe de tenir séparées, si l'on veut qu'elles conservent leurs vertus spéciales. » Ce n'est donc pas par hasard que « la plupart des interdits en vigueur dans les sociétés primitives sont en premier lieu des interdits de mélange. » Cf. la constatation de Mary Douglas dans *Purity and Danger* selon laquelle tout mélange est considéré comme impur (cité dans Laburthe – Tolra – Warnier : 1994 : 162).

⁵ Il s'agit d'une définition provisoire en attendant le volet annoncé de la Rhétorique générale du groupe de Liège, qui serait consacré à l'« éthos », à la « fonction synnome » et au « champ stylistique ».

⁶ a) en fonction de l'Appartenance localisante, selon le genre littéraire précis (burlesque, poétique), une époque historique (archaïsme), un milieu géographique (terroir, créole), un milieu socio-culturel, des professions et autres domaines d'activités humaines, des rapports naturels (sexe, âge, parenté) ; et b) en fonction du Rendement de l'unité selon la fréquence en langue très haute, moyenne, basse (réalité constatée empiriquement), l'aptitude à la dérivation, les métaboles remplies en voie de fixation etc. (*ibid.*).

stylistiques.⁷ Tant et si bien que « *la stylistique des écarts a été abandonnée par ses propres promoteurs* » (*ibid.*) et que « *dans les travaux les plus marquants des poéticiens (R. Jakobson, N. Ruwet, H. Meschonnic), des narratologues (G. Genette) et des sémioticiens (A. J. Greimas), le mot style a sinon disparu, du moins perdu toute valeur heuristique* » (Bertrand in *Encyclopaedia Universalis* : 1990 : 47).

Une autre approche consiste à s'inspirer des méthodes d'ouvrages allemands plus anciens (Auerbach, Curtius) où la notion de style n'était pas encore remise en question. Cependant nous essaierons ici de présenter une terminologie plus moderne que l'on pourrait appliquer au mélange des styles.

De Saussure à Spitzer en passant par Bally ou Valéry la théorie de l'écart a longtemps persisté et elle peut être ramenée à la formule de Saussure qui postule un écart entre la parole individuelle et la langue en tant que norme. Une modification importante apparaît avec « *l'Architecteur* » de Riffaterre qui met l'accent sur l'acte de la réception et sur le stimulus stylistique produit sur le lecteur dont les prévisions sont déçues.⁸ La notion de style est même élargie ici à la fonction poétique au sens jakobsonien.⁹ H.R. Jauss complète les catégories négatives de Riffaterre (surprise et déception), par la catégorie positive de l'attente comblée du lecteur, surtout quand il s'agit de textes lyriques (Jauss : 1991 : 818-9). Tenant compte des résultats de l'esthétique de la réception, le groupe de Liège (Dubois et al. : 1970 : 22) définit le « *fait de style* » par le « *rapport norme – écart* » et non plus par « *l'écart comme tel* ». Pour définir cette fois-ci la notion très fuyante de norme, il propose le terme de « *degré zéro pratique* » où les énoncés contiennent « *tous les sèmes essentiels, plus un nombre de*

⁷ Ce scepticisme était déjà celui de Charles Bally qui refuse de s'interroger sur l'emploi que fait un auteur de la métaphore par exemple, « de se demander si elle est conforme au caractère des personnages, aux situations, au ton de la pièce – ce qu'il considère comme un problème d'esthétique littéraire – de style et non de stylistique selon sa terminologie » (Guiraud : 1963 : 50). C'est justement sur ce genre de problèmes (de style et non de stylistique selon la terminologie de Bally) que nous nous pencherons ici.

⁸ Le groupe de Liège (Dubois et al. : 1970 : 37) propose cette formule : « l'effet n'est pas produit dans la figure, mais est produit chez le lecteur comme réponse à un stimulus ». Au macrocontexte de Riffaterre correspondent le code, l'univers sémantique général et particulier tandis que le « passé immédiat du message » représente le microcontexte.

⁹ « La faible probabilité d'acharnement, ténèbres etc. dans les contextes fauve, cage etc., et l'absence de redondance, imposent au lecteur un décodage total du message, c'est-à-dire une attention exceptionnelle, concentrée sur la forme – et c'est là l'orientation de l'acte de communication qui définit la fonction poétique du langage » (Riffaterre : 1971 : 210).

sèmes latéraux ramenés au minimum » (*ibid.* : p. 36). On sent bien qu'il s'agit ici d'une norme littéraire pas très rigoureuse et « mouvante », constituée d'un emboîtement hiérarchique de plusieurs contextes (Imbs cité *ibid.* : pp. 154-155).

Si la norme est complexe et changeante, il est peut-être plus pratique d'envisager les « valeurs évocatoires » des mots et des unités syntaxiques les unes par rapport aux autres. Le meilleur moyen est de comparer des mots ou des structures syntaxiques dont « l'analyse sémique » (Klinkenberg : 1973 : 49), c'est-à-dire la dénotation, est la même, mais dont « les valeurs » sont différentes. Celles-ci dépendent dans une mesure plus ou moins grande du contexte, et elles peuvent varier avec le temps (Guiraud : 1963 : 63).¹⁰ Klinkenberg (1973 : 52) introduit le terme d'« *opposition stylistique* » signifiant « *les différents niveaux d'emploi ou de ton qui opposent certains mots en marquant leur appartenance à telle ou telle langue fonctionnelle* ». ¹¹ L'« éthos » des mots est pourtant malaisé à délimiter, puisque cela demanderait une « *étude sociologique de la constitution des valeurs littéraires* » (Jean Mourot cité dans Dubois et al. : 1970 : 152).¹² L'étude du mélange des niveaux de style (ou de ton selon Dupriez : 1984 : 222) revient donc, dans le langage de la nouvelle rhétorique, à rechercher « *l'éthos complexe* » ou autrement dit « *la fonction synnome* » d'une œuvre « *dans l'intégration de tous ses éléments, dans les interférences, convergences, tensions qu'ils créent* » (Dubois et al. : 1970 : 154).¹³ Que l'ancienne et la nouvelle rhétorique ne sont après tout pas si éloignées l'une de l'autre, les chercheurs du groupe de Liège en étaient conscients : « *La notion d'écologie n'est pas, en effet, sans rappeler la théorie des trois styles, que les commentateurs post-classiques concrétisèrent dans la 'Roue de Virgile'* » (*ibid.* : p. 153). Nous parlerons ainsi de la Roue de Verlaine, qui, en mouvement perpétuel désormais, reflète un va-et-vient rapide au sein d'un même poème entre des voix

¹⁰ « Nous précisons que les stylèmes [somme des expériences linguistiques accumulées par le récepteur (*ibid.*)] n'ont rien de permanent. En diachronie, le remplacement des valeurs peut être rapide et complet ; tel archaïsme qui, au siècle romantique, dispense un effet de noblesse pouvait très bien au XVII^e siècle être bas et burlesque » (Dubois et al. : 1970 : 151-3).

¹¹ L'analyse componentielle des mots donne des arborescences par oppositions binaires qui indiquent la probabilité d'association de deux mots (Szabó : 1977 : 117).

¹² Jean-Marie Klinkenberg (1973 : 58) parle plus globalement d'« éléments culturels assez malaisés à saisir qui sont à la base du jugement littéraire ».

¹³ Cf. la définition du style par Horst Daemmerich (1974 : 189) : « somit ist Stil die gestaltete Dynamik in der technischen Erschliessung von Relations- und Spannungsfeldern. »

divergentes et par conséquent entre des « *paroles* » appartenant à différents niveaux de style.

Si tout le monde est d'accord intuitivement sur le caractère de plus en plus insolite des textes poétiques français du XIX^e siècle (Cohen : 1966), surtout à partir de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, il convient néanmoins de chercher à identifier les causes de cette nouveauté stylistique. Les études de Jean Cohen tendent à prouver, statistiques à l'appui, que l'évolution du langage poétique depuis les classiques du XVIII^e siècle, en passant par les romantiques, et jusqu'aux symbolistes, va dans le sens d'une « *impertinence* » linguistique accrue. Ainsi des mots traditionnellement incompatibles seraient de plus en plus souvent accouplés, d'où une bonne partie des effets de style de la poésie moderne. Des recherches roumaines et hongroises ont abouti à des résultats semblables qui démontrent une augmentation progressive de l'impertinence (ou de « *l'index d'incompatibilité* ») (Szabó : 1977), de même que des études sur le vocabulaire de chanteurs compositeurs (Hautrais : 1976). Une intuition de lecteur se prêterait ainsi à une démonstration statistique.

La relecture stylistique de certains textes de Verlaine, classés et oubliés par la plupart des critiques, nous permettra d'enquêter sur ce que Gilles Vannier (1993 : 43) appelle « *le moment exact, si tant est qu'il existe, où finit l'imitation ironique, où commence la voix sincère et authentique* ». Ainsi un « *long poème [...] dans la tradition anticléricale* » (Bornecque : 1977 : 240) nous révélera une ambiguïté stylistique et des procédés de dissolution de la voix du poète submergé et dépassé par ses propres personnages. On cherche donc à démontrer que par exemple *la Mort de Philippe II* de Verlaine s'inscrit déjà dans la lignée des œuvres polyphoniques telles que définies par Bakhtine (1963) pour le roman.¹⁴

Si le mélange des styles est également une sorte de polyphonie, il est significatif qu'Erich Auerbach (1946) croie trouver justement dans le roman français du XIX^e siècle la rupture définitive avec la règle classique de la séparation des niveaux de style. Nous visons à démontrer que dans la poésie, parallèlement aux innovations de Baudelaire (par

¹⁴ Bakhtine (1963 :267) considère certains textes de Heine, de Barbier et de Nekrasov comme relevant de la « *lyrique prosaïque* » (*prozaïtcheskaya lirika*), mais il tient pour rare au XIX^e siècle cette sorte d'incompatibilité entre le style et le genre.

exemple dans *la Muse vénale*), celles de Verlaine (*Birds in the Night, la Mort de Philippe II*) ont une portée non moins grande dans l'abolition des conventions stylistiques.

Déjà tentée par Hugo dans *les Orientales*, une nouvelle poésie purement descriptive appelée « pittoresque » par Yves-Alain Favre (1989 : 149) « *par le souci de la forme, le refus du sentimentalisme et l'affirmation de l'indépendance totale de l'art, annonce et prépare l'esthétique qui s'épanouira à partir de 1860* ». Cette indépendance totale commence à influencer le ton poétique qui d'un côté ne cesse de se rapprocher de la prose¹⁵ et d'un autre côté d'être dominé par une ironie que l'on pourrait appeler *globale*. Ce qui caractérise très souvent les poésies de Gautier et de Banville, c'est un ton généralement moqueur où, par endroits (surtout vers la fin), une émotion intense s'introduit comme par surprise. Cette évolution est parallèle à celle du roman où un bon bout de chemin avait été parcouru avant la « blague supérieure » de Flaubert. Si par sa nouveauté l'ironie créait encore la surprise au début du romantisme dans un contexte généralement non-ironique, vers le milieu du siècle, grâce à l'abandon des clichés romantiques et à l'affirmation de la poésie pittoresque et de la théorie de l'art pour l'art, les poèmes sont de plus en plus souvent dominés par un style simple ou ironique, fortement prosaïque (déjà dans *Joseph Delorme* (1829) de Sainte-Beuve), où la déviation par rapport au contexte stylistique est désormais constituée par l'introduction du sublime, par une élévation inattendue du ton. Jean Sareil (1984 : 179) a sans doute tort de nier l'existence de ce procédé stylistique consistant en une rupture de style par le haut. Pour lui, le seul procédé de rupture de style pratiqué consiste à « *lever le ton ... [pour] le laisser tomber brusquement. ... L'inverse ne se produit jamais.* » Il nous semble que c'est justement une des caractéristiques de la poésie française dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dégagé du discours poétique traditionnel, le poète réussit par surprise à entrer dans le style haut « hiératique » (Northrop Frye), qui resplendit plus fort du fait de sa rareté et du contraste par rapport au contexte.

¹⁵ Chez Gautier il y a « l'apparition occasionnelle, volontaire ou non, d'un prosaïsme très moderne » Fauchereau : 1972 : 30.

2. Verlaine

La question du caractère dialogique de la poésie surgit lors de la lecture de certains poèmes de Verlaine. Elle ne se pose en effet pas seulement en termes de relation entre l'auteur et le lecteur (sur le plan du discours), mais aussi sur le plan d'une coexistence de voix, de langues et par conséquent de styles indépendants et discordants au sein d'une même œuvre d'art (sur le plan du récit). Certains poèmes de Paul Verlaine fourniront la preuve de ce que la poésie peut également refléter la conscience plurielle d'un auteur, diluée entre les voix discordantes de son texte. Nous serons aussi amenés à réévaluer l'ironie verlainienne qui est souvent moins directe et univoque que certains critiques ne le suggèrent.

2.1. La Mort de Philippe II

Au moins trois registres (épique et haut, ironique et faussement haut, naturaliste et bas) se croisent dans la *Mort de Philippe II (Poèmes Saturniens)*. Un ton épique¹⁶, fortement marqué domine au début, signalé entre autres par la forme des vers : la *terza rima* dantesque que Gautier avait déjà mise à la mode (Mourots : 1988 : 66). Ses enchaînements infinis permettent de longs développements dont des comparaisons homériques qui s'étendent à longueur de strophe :

*Avec des bruits pareils aux rudes hurlements
D'un ours que des bergers navrent de coups de pioche
Et dont l'écho redit les râles alarmants* (strophe 6).

On retiendra le verbe *navrer*, archaïque déjà au XIX^e siècle au sens de 'blesser', à côté d'autres archaïsmes dits « de civilisation »¹⁷ comme *mire*, *fray*, à *voire los*, *un Oint*, ou syntaxiques comme l'inversion dans le vers « *Et de grands écussons, aux murailles cloués* ». Le registre épique cohabite donc avec un style parnassien minutieusement descriptif qui se plaît à évoquer tout le pittoresque de l'Espagne du XVI^e siècle. La strophe 17 apporte la première fausse note¹⁸ dans la description majestueuse avec l'apparition du médecin en robe noire qui se penche sur le lit en « *caressant ses fémurs* ». On est surpris par cette observation réaliste d'autant plus que la suite est de style haut,

¹⁶ Antoine Adam (1965 : 131) signale qu'en 1875 Verlaine prévoyait un vaste poème épique de 4 à 5 mille vers sur la Vierge.

¹⁷ Terme de Jean-Marie Klinkenberg cité dans Dupriez : 1984 : 70.

¹⁸ « Le procédé de la fausse note apparaît essentiel à l'art verlainien » (Gilles Vannier : 1993 : 41).

notamment le début du portrait de Philippe II, « *vieillard d'une maigreur insigne* », où l'épithète *insigne* associée à *maigreur* évoque l'image religieuse d'un vénérable anachorète macéré par le jeûne prolongé. Les « *doigts crochus comme des brins de vigne* » marquent un retour au réalisme parnassien qui, dans le tercet suivant, sera poussé jusqu'à un naturalisme provocateur :

*Ses lèvres font ce sourd et long marmottement,
Dernier signe de vie et premier d'agonie,
– Et son haleine pue épouvantablement* (strophe 20).

L'hémistiche « *épouvantablement* » composé d'un seul mot arrête le lecteur par sa bizarrerie qui ne fait que renforcer l'effet choquant de la notation naturaliste.¹⁹ Le tercet 22 introduit un élément cher déjà depuis longtemps à la « *logique réaliste* » : les poux.²⁰

*Avides, empressés, fourmillants et jaloux
De pomper tout le sang malsain du mourant fauve,
En bataillons serrés vont et viennent les poux* (strophe 22).

Les dix tercets suivants sont à nouveau unanimement marqués par le style haut. Celui-ci est manifeste dans la métonymie politique « *l'aigle autrichien s'effare dans l'alcôve* », dans les majuscules solennelles de *Loi, Foi, Roi* et surtout dans l'apparition du *sacré Viatique* devant lequel tous s'agenouillent, ainsi que dans l'apostrophe à l'*Ame* qui relève de la grandiloquence (au sens que lui donne Dupriez : 1984 : 66). Le tercet 31 porte au paroxysme le style haut :

*La figure du Roi, qu'étire la souffrance,
A l'approche du fray se rassérène un peu,
Tant la religion est grosse d'espérance !*

La majuscule de révérence, l'archaïsme religieux *fray*, la connotation spirituelle du verbe *se rassérène*, et surtout le vers *Tant la religion est grosse d'espérance !*, où

¹⁹ Paule Soulie-Lapeyre (1975 : 131) dans sa thèse sur *Le Vague et l'Aigu dans la Perception Verlainienne* décrit l'effet produit sur le lecteur par les extrêmes du vocabulaire : « Les mots archaïques et les tons précieux, comme les mots exotiques arrêtent donc l'attention du lecteur (...) À l'opposé, on trouve des mots familiers, prosaïques ou même grossiers qui créent, dans une langue faite d'indécision, de brutales cassures. Ils appartiennent au registre suraigu ».

²⁰ Jean-Pierre Richard (1970 : 186) remarque que chez Hugo « selon la logique réaliste des poux pullulent dans la tignasse ou la crinière ». Le thème restera chère à Rimbaud qui l'intègre dans *Les chercheuses de poux* en jouant sur des contrastes de vocabulaire :

*« Il entend leurs cils noirs battant sous les silences
Parfumés ; et leurs doigts électriques et doux
Font crépiter parmi les grises indolences
Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux. »*

l'expression littéraire *gros de mariée* au terme théologique *espérance*, encadrée par une formule d'exclamation avec *tant*, aux échos classiques²¹ confèrent à ce tercet une fière allure.

Est-ce une charge anticléricale comme le veulent certains comme Bornecque dans l'édition critique (1977 : 240) ? Ou bien faut-il avec Antoine Adam qualifier d'« inadmissible » et de « scandaleux » toute tentative d'« imaginer [de la part de Verlaine] des sourires hypocrites » ?

Une solution serait d'appliquer à la poésie de Verlaine la théorie bakhtinienne de la plurivocité et du dialogisme qui stipule que le discours de l'auteur perd, par rapport au discours des personnages, l'objectivité supérieure qui en général lui était propre, et il commence à être perçu et à se percevoir dans sa qualité de discours tout aussi « extérieur » (*tchoujaïa retch'*) et tout aussi subjectif. (Bakhtine/Volochinov in *Poetika* : 1982 : 113).

Il est vrai que Bakhtine se proposait à l'origine d'appliquer cette théorie au genre romanesque, mais il sera permis de remarquer que le texte qui est censé illustrer le plurilinguisme romanesque n'est rien d'autre que le poème *Eugène Onéguine* qui n'est pas un roman au sens moderne du terme, et que d'ailleurs Bakhtine lui-même a fait allusion à une « romanisation » (*romanizatsiya*), en cours ou en perspective, des autres genres littéraires (*ibid.* p. 567). La remarque d'Octave Nadal (1961 : 50) sur le rêve profond chez Verlaine dans *Romances sans paroles* aide à comprendre les ressorts du discours plurivoque déjà bien présent dans *Poèmes Saturniens* (discours qui annonce la formule du « *on me pense* » de Rimbaud) : « *le rêveur ne se prend plus comme un centre de ce qu'il décrit ; on dirait qu'il se laisse penser par les choses* ».

Le vers qui suit le trente deuxième tercet, avec trois nasales qui créent une impression de longueur et brisent quelque peu la structure rythmique, « *Sinistrement dans l'air du soir tintent les cloches* » clôt ce qu'on pourrait appeler le premier chant en appliquant le schéma de versification dantesque.²²

Dans la confession du roi l'ironie ouverte (contre l'Inquisition) prend le dessus :

²¹ Cf. *Tantum temporibus illis jusjurandum valebat* (Cicéron : *De Officiis*, 3, 112, cité dans Gaffiot : 1934 : 1543).

*Vous repentiriez-vous par hasard de ce zèle ?
Brûler des juifs, mais c'est une dilection !*

Un ton excessivement solennel marque les mots de l'Inquisiteur :

*Et je m'étonne, ô Roi, de ce doute suprême.
[...] n'ayant point
Frémi de conspirer – ô ruses abhorrées ! –
Et contre un Père, et contre un Maître, et contre un Oint !*

La grandiloquence confine à la boursoufflure, sans doute parce que le lecteur est conditionné par l'atmosphère ironique du passage. « *Ruses abhorrées* » et « *Oint* » deviennent ainsi parodiques dans cette partie du poème. Mais entre deux répliques intentionnellement caricaturales de l'Inquisiteur s'intercale le thème naturaliste qui touche au pathétique :

*Et le Roi parla de don Carlos.
Et deux larmes coulaient tremblantes sur sa joue
Palpitante et collée affreusement à l'os.*

La communion de Philippe II marque un retour au registre haut :

*Le moine dit ensuite les formules sacrées
Par quoi tous nos péchés nous sont remis [...],*

qui fait écho à « *Tant la religion est grosse d'espérance* ». Verlaine fait planer le doute sur la sincérité de la prière de la cour (« *nul n'a su depuis/ Si sa prière fut sincère ou bien traîtresse* »). Ce doute résume aussi le désarroi du lecteur devant les multiples changements de ton du poète. En effet, le vocabulaire religieux sotériologique s'impose au fur et à mesure (*béatitude de l'Absolution reçue, certitude, quiétude, cieux conquis*), entrecoupé d'une expression relevant d'un style moins élevé : « *fichaient leurs yeux sous la courtine* ». Le passage de « *l'ouragan* » mortel dans la poitrine du roi est suivi d'une pause de six syllabes :

*Et puis, plus rien ; et puis, sortant par mille trous,
Ainsi que des serpents frileux de leur repaire,
Sur le corps froid les vers se mêlèrent aux poux.
– Philippe Deux était à la droite du Père« .*

Par une apparition brusque, menaçante et envahissante « *par mille trous* », le « *bataillon serré* » des poux est rejoint par une armée encore plus dégoûtante, celle des

²² Chez Dante les chants constitués de tercets enchaînés se terminent sur un quatrain. C'est aussi le cas dans le poème de Verlaine, découpé ainsi en deux chants de longueur inégale (32 et 17 tercets).

vers parasites qui abandonnent leur hôte désormais refroidi. Mais l'horreur naturaliste est rendue dérisoire grâce à une ascension fulgurante au ciel où à cet instant même le roi a déjà trouvé sa place parmi les justes. Les quatre derniers tercets avec le dernier «quatrain» réalisent un prodigieux mélange de tons avec des retournements et des enchevêtrements stylistiques absolument inédits. Le style haut théologique s'abaisse à un naturalisme outrancier pour finir sur une note eschatologique de félicité paradisiaque.

Les critiques ne sont pas unanimes quand il s'agit de déterminer la part de la parodie, voire de l'autoparodie dans les pièces de « facture parnassienne » des *Poèmes Saturniens*. Pierre Petitfils (1981) se hâte de dire que « les morceaux de bravoure » comme *la Mort de Philippe II* témoignent d'un manque de souffle épique chez Verlaine. Antoine Adam (1965 : 89) va jusqu'à reprocher à Anatole France son admiration pour ce poème : « Elle [la note élogieuse d'Anatole France dans le Chasseur bibliographique] témoigne de son amitié plutôt que de sa clairvoyance. » Il ajoute cependant (*ibid.*) que de jeunes Parnassiens « dissidents » essayaient de « recueillir du réalisme les éléments intéressants » pour les intégrer dans la poésie.²³ Jacques-Henry Bornecque (1977 : 240) qualifie *la Mort de Philippe II* de « long poème [...] dans la tradition anticléricale », et insiste sur sa fidélité historique. Pour Jean Mourot (1988 : 55) ce poème est marqué par une « note saturnienne de tragique dérisoire et funèbre. » Une interprétation différente apparaît chez Octave Nadal (1961 : 25) qui prend « les pièces de facture parnassienne pour des surenchères conscientes », pour des « pastiches voulus » : « Cavitri²⁴, César Borgia, *La Mort de Philippe II* [sont] d'un esprit et d'un style empruntés [au] Parnasse, mais si accusés, si artificiellement exemplaires, qu'ils ne peuvent qu'en faire le procès » (*ibid.* p. 42). Verlaine pratique ici un « réalisme pittoresque. Il prend à pleines mains, sans scrupules » (*ibid.* p. 100).

²³ Verlaine ne loue pas par hasard (malgré tous les Vieux Coppée) la poésie « petite-bourgeoise » de François Coppée, qui était fort goûtée aussi par Anatole France : « des vers exquis, extrêmement raffinés, sans apparence d'effort, et même avec une délicate affectation de laisser-aller élégiaque, que raille par instants une légère note d'ironie triste » (cité dans Adam : 1965 : 92). Cette communauté de goût entre Verlaine, Anatole France et pourquoi pas, François Coppée, est peut-être aussi suggérée par la prédilection d'Anatole France pour une ironie « gentille et bienveillante » : « The irony he valued, he said, was an irony qualified by gentleness and benevolence » (Muecke : 1982 : 50).

Gilles Vannier (1993 : 43) formule parfaitement le problème crucial posé par ce genre de poème : « *Ainsi, la critique a reconnu des pastiches (de Coppée, de Leconte de Lisle, entre autres) dans la plupart des Poèmes Saturniens, mais n'a pu déterminer avec certitude le moment exact, si tant est qu'il existe, où finit l'imitation ironique, où commence la voix sincère et authentique* ». En effet, il est extrêmement hasardeux de vouloir déterminer avec précision la part de l'intention dans un texte ressenti comme un pastiche ou comme une parodie :

« *Cette indétermination du modèle, et le caractère très modérément caricatural de l'imitation (bien des textes 'authentiques' de l'époque sont à nos yeux plus chargés, et bien d'autres, chez Verlaine et Laforgue s'adonnent plus ironiquement à l'autodérision), font que l'intention satirique, ou même simplement le statut d'imitation ludique, ne s'imposent nullement à la première lecture.* » (Genette : 1982 : 146).

De plus, dans d'autres poèmes de Verlaine « *l'autocaricature serait involontaire* » (*ibid.* p. 140).²⁵

En voulant s'appuyer sur des analyses stylistiques pour décider si un passage est ironique et intentionnellement parodique, on risque de se retrouver devant des contradictions insolubles. Les fausses notes, les dissonances sont, il est vrai, très souvent les signes d'une intention ironique et ludique, mais Vladimir Jankelevitch montre dans son ouvrage sur *l'Ironie* (cité dans Dupriez : 1984 : 165) qu'elles peuvent tout aussi bien trahir un « *effort de sincérité* ».

2.2. Birds in the night

Dans *Birds in the night* de *Romances sans paroles* le tableau est apparemment plus simple. Sur 21 strophes les 18 premières sont dominées par un badinage amoureux sophistiqué. On y relève des tours précieux (« *vos yeux, foyers de mes vieux espoirs* », « *être, grâce à vous, le moins heureux homme* », « *Vous qui fûtes ma Belle, ma Chérie* »), des expressions pleines d'affectation à la limite de la parodie (« *je souffrirai comme un bon soldat* », « *N'êtes-vous donc pas toujours ma Patrie, / Aussi jeune, aussi folle que la France ?* »), avec en plus des expressions triviales (« *Vous ne m'aimiez pas, l'affaire est*

²⁴ Le Dantec (1962 :1082) remarque que « cet habile pastiche de Leconte de Lisle ne fut peut-être pas composé sans une intention humoristique ».

²⁵ Chez Rimbaud on est aussi confronté à cette difficulté, par exemple dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* : « Que l'on voit [sic] dans ce texte foisonnant un hommage souriant à l'auteur

conclue »²⁶, « *pourquoi me mettrais-je à geindre ?* », « *à ce que je pense* », « *en somme* », « *un remords (qui n'est pas banal)* », « *tous nos tantôts* » et même des jeux de mots très « verlainiens » (« *Peut-être a raison de croire entrevoir* ») et des rimes tortueuses (« *Et c'est pour cela* » qui rime avec « *qui vous cajola* »). Certains détails appartiennent aussi plutôt au registre comique :

*Vous étiez au lit comme fatiguée.
Mais, ô corps léger que l'amour emporte,
Vous bondîtes nue, éplorée et gaie.*

La strophe 19 introduit l'allégorie²⁷ du Pauvre Navire près du naufrage. On observe dans les trois derniers quatrains un taux élevé de procédés stylistiques. Le style devient subitement très haut, dominé qu'il est tout à coup par un lexique religieux (*Notre-Dame, en priant, Pécheur, confessé, confesseur, Enfer, extase, chrétien, Jésus témoin*). On y relève un archaïsme lexical (*parmi la tempête* pour *dans la tempête*), une *figura etymologica* (« *je meurs la mort du pécheur* »), une métaphore adjectivale de couleur (*l'extase rouge* pour *extase du martyr*), une synecdoque (« *sous la dent rapace* ») et deux enjambements dans les deux derniers vers :

*Qui rit à Jésus témoin, sans que bouge
Un poil de sa chair, un nerf de sa face !*

Le premier est un rejet à l'hémistiche (*Jésus / témoin*) où la césure 5 / 5 (dominant dans le restant du poème) couperait l'épithète du nom, le deuxième est un enjambement sur le vers où le prédicat et le sujet sont séparés. Verlaine atteint ici sans conteste le style sublime qui contraste étonnamment avec le ton badin de la première partie du poème. Une religiosité profonde y transparait, avec des accents de sincérité qui reflètent aussi les expériences personnelles du poète. Pour Verlaine le désespoir du damné et l'expérience extatique du rachat sont des réalités vécues. Notons cependant que parfois les rejets « *font éclater l'ironie d'une phrase* » (Adam : 1965 : 102), et que la première version du dernier vers portait la leçon primitive « *un œil de sa face* » (Le Dantec : 1962 : 1105). Verlaine aurait-il prévu au départ un ton ludique même pour les trois

virtuose des *Odes funambulesques* ou au contraire la parodie railleuse de l'un des maîtres du Parnasse » (Rincé : 1992 : 43).

²⁶ Le Dantec (1962 : 1105) signale que Verlaine souhaitait ici la graphie bizarre *vous* au lieu de *vous*. Serait-ce la preuve que le poème est essentiellement ludique ?

²⁷ Dupriez (1984 : 31) note que l'allégorie appartient au style sublime.

dernières strophes ? En tout cas il a vite remplacé *œil* par *nerf* comme en témoignent l'exemplaire du British Museum.

2.3. À Clymène

Une même duplicité se manifeste dans les *Fêtes galantes*, mais cette fois-ci sur un ton plus léger. *À Clymène* est déjà une sorte d'avant-coureur de « l'accord discord » de l'auto-pastiche dans *À la manière de Verlaine (Parallèlement, O.C. pp. 503-504)*. Les correspondances baudelairiennes y sont nommées (*en ses correspondances*) et exploitées à l'excès. La voix devient vision, la pâleur est un arôme, l'odeur est associée à la candeur (qui, placée après *cygne*, voit son sens étymologique, « blancheur », réactivée).

Ce concentré synesthésique est renforcé par des épithètes qui défient et « troublent » effectivement la raison.²⁸ *L'arôme insigne* et surtout les *anges défunts* (tous deux en position de rime) s'imposent pour des raisons d'euphonie, le sens restant très vague sinon paradoxal, de même que dans *almes cadences*.²⁹ Il s'agit sans doute aussi d'un jeu de mots voulu sur l'anaphore homophonique du son [a] au début des deux dernières strophes (parallèle aux deux *puisque* au début de la deuxième et de la troisième strophe), dont la première est une exclamation *Ah !*, alors que le deuxième *A* est le verbe auxiliaire à la troisième personne du singulier du présent, isolé du sujet (qui se trouve quatre vers plus haut) et de son participe passé qui se trouve deux vers plus loin. Un ton ludique donc, mais où l'art musical de Verlaine atteint son sommet et où affleure même un certain sérieux grâce à la formule liturgique *Ainsi soit-il !* du dernier vers.

Comment s'explique cette prédilection de Verlaine pour la dissonance ? Mallarmé avait déjà reconnu le procédé de la dissonance voulue dans *Sagesse* (cité dans Komlós : 1965 : 108). Paule Soulie-Lapeyre (1975 : 134) y voit une panacée universelle qui rend la poésie « *plus vague et plus soluble* » mais qui, au besoin, la tonifie : « *La méprise volontaire dans le choix des mots est donc un procédé qui donne à la poésie à la fois de*

²⁸ Le procédé n'était pas sans risque. Max Nordau (dans *Die Entarteten*) croyait reconnaître le symptôme d'une débilité mentale chez Verlaine dans l'association de noms et d'épithètes sans aucun rapport (cité dans Komlós : 1965 : 98). Plus indulgent, Antoine Adam (1965 : 102) dira que « le poète s'amuse ».

²⁹ Le contraste entre l'harmonie sonore et l'incertitude inquiète du thème est producteur d'une énergie forte caractéristique de l'art moderne au détriment de l'harmonie elle-même : « *wie Hölderlins,*

l'imprécision et cette pointe d'acuité qui la tonifie ». Pour Yves Le Hir (1965 : 278) aussi, la seule fonction de la dissonance serait de surprendre et de forcer l'attention. Pierre Glaudes (1993 : pp. 4-14) reconnaît dans *Ariettes oubliées* un « *malin plaisir à ces ruptures de ton qui désorientent le lecteur* » de Verlaine. Mais surtout, il s'agit pour le poète d'échapper ainsi « *aux fausses clartés de l'esprit* » et de refuser « *une cohérence trop rationnelle, en un balancement indécis* ». Ainsi, selon Jean Mourot (1988 : 68), Verlaine « *utilise un niveau de langue qui correspond à sa propre sensibilité et qui agit comme un correctif familier ou ironique à la pensée trop sérieuse* ». On remarquera que Hegel (*Esthétique II*, pp. 334-337) avait déjà prédit cette attitude : « *lorsque le sujet manque d'un fond psychique stable, lorsque la personnalité ne repose pas sur une base objective suffisamment solide* », la création elle non plus n'est pas « *ferme, exempte d'hésitations* » (*ibid.*).

Ayant perdu sa certitude « ferme », l'âme du poète lyrique se dédouble et se disperse derrière des voix discordantes tel Pouchkine ou Dostoïevski derrière leurs héros. Mais parfois elle se recueille et, éblouissante, surgit avec une énergie décuplée pour produire ce que Northrop Frye appelle le style haut hiératique.

TIVADAR PALÁGYI

Budapest

Ouvrages cités

- ADAM, ANTOINE, 1965 : *Verlaine*, Connaissance des Lettres, Hatier, Paris.
AUERBACH, ERICH, 1946 : *Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern.
BAKHTINE, MIKHAIL, 1963 : *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovietski Pisatel', Moskva.
BORNECQUE, JACQUES-HENRY, 1977 : *Les Poèmes Saturniens de Paul Verlaine*, texte critique, étude et commentaire..., Nizet, Paris.
CAILLOIS, ROGER, 1950 : *L'Homme et le Sacré*, Folio, Paris.
COHEN, JEAN, 1966 : *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris.
DAEMMRICH, HORST S., 1974 : *Literaturkritik in Theorie und Praxis*, Francke, München.
DUBOIS J., EDELINE F., KLINKENBERG J-M., MINGUET P., PIRE F., TRINON H., 1970 : *Rhétorique générale*, Larousse, Paris.
DUPRIEZ, BERNARD, 1984 : *Gradus, Les procédés littéraires*, U.G.E. 10/18, Paris.

Verlaines und Georges Gedichte zeigen, strahlt das Verhältnis von Klangharmonie zur Unruhe der thematischen Entwicklung eine Starke Energie aus » (Daemmrich : 1974 : 159).

- FAVRE, Y-A., 1989 : *La poésie romantique en toutes lettres*, Bordas, Paris.
- FRYE, NORTHROP, 1963 : *The Well-tempered Critic*, Indiana University Press, Bloomington.
- GAFFIOT, FELIX, 1934 : *Dictionnaire Latin-Français*, Hachette, Paris.
- GENETTE, GERARD, 1969 : *Figures II*, Seuil, Paris.
- GENETTE, GERARD, 1982 : *Palimpsestes*, Seuil, Paris.
- GLAUDES, PIERRE, 1993 : Vertiges verlainiens, in *Littérature*, févr. 1993, No 89.
- GREIMAS A.J.-COURTES J., 1979 : *Sémiotique – dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classiques Hachette, Paris.
- GUIRAUD, PIERRE, 1963 : *La Stylistique*, P.U.F., Paris.
- HAMON, PHILIPPE, 1990 : L'Ironie, in *Encyclopaedia Universalis*, Atlas des littératures.
- HAUTRAIS, LINDA, 1976 : *Le vocabulaire de Georges Brassens I. Une étude statistique et stylistique*, Klincksieck, Paris.
- HEGEL, G.W.F. (1944) : *Esthétique*, tome II, traducteur non marqué, Aubier, Éditions Montaigne, Paris.
- JAUSS, HANS ROBERT, 1991 : *Aesthetische Erfahrung und Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt.
- KLINKENBERG, JEAN-MARIE, 1973 : *Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel*, Palais des Académies, Bruxelles.
- KOMLÓS, ALADÁR, 1965 : *A szimbolizmus*, Gondolat, Budapest.
- LABURTHE-TOLRA, PHILIPPE – WARNIER, JEAN-PIERRE, 1993 : *Ethnologie – Anthropologie*, P.U.F., Paris.
- LE HIR, YVES, 1965 : *Analyses stylistiques*, Armand Colin, Paris.
- MOUROT, JEAN, 1988 : *Verlaine*, Presses Universitaires de Nancy.
- MUECKE, DOUGLAS COLIN, 1982 : *Irony and the ironic*, Series : Critical idiom, London - New York.
- NADAL, OCTAVE, 1961 : *Paul Verlaine*, Mercure de France, Paris.
- PETITFILS, PIERRE, 1981 : *Verlaine*, Biographie Julliard, Paris.
- POETIKA, troudy rousskikh i sovietskikh chkol (éd. Király, Gy. – Kovács, A.), 1982, Tankönyvkiadó, Budapest.
- RICHARD, JEAN-PIERRE, 1970 : *Études sur le romantisme*, Seuil, Paris.
- RIFFATERRE, MICHAEL, 1971 : *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris.
- RINCÉ, DOMINIQUE, 1992 : *Rimbaud*, Nathan-Balises, Paris.
- SOULIÉ-LAPEYRE, PAULE, 1975 : *Le Vague et l'Aigu dans la Perception Verlainienne*, Thèse, Les Belles Lettres.
- SZABÓ, ZOLTAN, 1977 : *A mai stilsztika nyelveméleti alapjai*, Dacia, Kolozsvár-Napoca.
- VANNIER, GILLES, 1993 : *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Champ Poétique, Éd. Champ Vallon.
- VERLAINE, PAUL : *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- VERLAINE, PAUL : *Les Poèmes saturniens*, texte critique, étude et commentaire par Jacques-Henry Bornecque, Librairie Nizet, 1977.