

L'incantation du vers dans les textes de souvenirs de Verlaine

Dans le cinquième chapitre de *Quinze jours en Hollande*, récit du voyage effectué fin 1892 par Verlaine à la demande, notamment, des peintres Philippe Zilcken et Jan Toorop², le poète fait le récit cocasse d'un rêve suscité par une lecture improvisée de *L'Après-midi d'un faune* :

Je rêvais d'un bon gros être hybride, moitié monsieur pianiste, moitié faune, un pied chaussé de vernis, l'autre, celui d'un bouc. Ce monstre qui était d'une bonne humeur tumultueuse se roulait et s'étendait sur l'herbe... d'un tapis, il picorait des raisins en buvant du thé et fumait en même temps un énorme cigare. Pour comble ne voilà-t-il pas qu'il mange une énorme grappe dont il laisse les peaux et tout d'un coup,

« *Gonflant des souvenirs divers* »,

se met à jouer quels airs lugubres³ !

Si cet épisode ne revêt pas, en soi, une importance de premier plan dans l'économie du récit, il est néanmoins caractéristique d'une pratique scripturale récurrente dans la prose verlainienne, en particulier dans les textes autobiographiques⁴ : il s'agit de la

¹ Université Paris-Sorbonne.

² Verlaine donna à cette occasion une série de conférences sur la poésie contemporaine et sur son œuvre, à La Haye, Leyde et Amsterdam. L'ouvrage fut publié chez Blok et Vanier, fin 1893. Le poète accepte le principe de ces conférences dans une lettre datée du 25 décembre 1892, en réponse à une proposition de Philippe Zilcken (Verlaine 1897 : 1-2).

³ *Quinze jours en Hollande. Lettres à un ami* (1893), dans *Œuvres en prose complètes* (Verlaine 1972 : 389). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OPC*, suivi du folio.

⁴ L'édition de Jacques Borel regroupe sous l'enseigne d'« Œuvres autobiographiques » un ensemble très disparate de textes de souvenirs en prose écrits dans les années 1880 et 1890, souvent inachevés. Les principaux sont *Mes hôpitaux*, paru chez Vanier en 1891, *Mes Prisons*, publié, toujours chez Vanier, en 1893, *Quinze jours en Hollande. Lettres à un ami*, et *Confessions. Notes autobiographiques*, paru aux Publications du « fin de siècle » en 1895. Ces textes de qualité variable ont jusqu'ici peu intéressé les commentateurs et les éditeurs, qui n'en ont pas donné d'édition d'ensemble cohérente ; la plupart des rééditions ont une vocation para-universitaire, plutôt que scientifique. L'édition que Claude Cuénot a

citation impromptue de vers, personnels ou extraits des dédales d'une vaste bibliothèque intérieure, qui, loin d'interrompre le *continuum* de la prose, s'y insèrent harmonieusement, selon diverses modalités (comme ici, par une segmentation et un léger gauchissement énonciatif du vers mallarméen⁵). Le choix de ce vers est tout aussi emblématique qu'une pratique qui semble tenir d'un réflexe idiosyncrasique autant que d'une culture scolaire faisant la part belle à cette innutrition dont les douloureux prolégomènes, conduisant le poète à une « miniature de captivité », sont restitués au premier chapitre de *Mes Prisons* (OPC : 323). Ces gerbes de souvenirs, que dans *Confessions*, Verlaine qualifie, « de-ci, de-là », de « débarras douloureux » ou de « pénibles confessions » (*Confessions*, première partie, XII, OPC : 483), le vers est un moyen de les « gonfler », c'est-à-dire de leur donner une épaisseur affective et une orientation particulières, d'organiser un certain rapport du sujet à la temporalité de son existence. En un sens que l'on voudra à dessein assez large, la citation parfois compulsive de vers a pour Verlaine une vertu incantatoire⁶ proprement ambivalente : manifestation d'un souvenir au second degré, puisqu'elle sollicite une mémoire active de textes chers, elle agit comme une manière de formule magique⁷, opérant un enchantement intime du sujet qui peut avoir diverses nuances ; en l'occurrence, si dans l'épisode du faune un effet de persistance rétinienne de la lecture du poème de Mallarmé lui confère une fonction ludique, en bien des cas, la citation peut également assumer le rôle d'une anamnèse plus douloureuse, et se faire le vecteur de stratégies de reconfiguration du souvenir, de sélection, de contournement d'épisodes éprouvants, l'incantation prenant alors une direction plus strictement conjuratoire.

Par le biais de la citation, ce travail actif de la mémoire du vers embrasse essentiellement deux dimensions dans les textes de souvenirs, dont la première est biographique puisque le vers surgit le plus souvent dans des épisodes de méditation existentielle, mais aussi dans des récits de formation poétique, que soient en jeu les goûts du sujet ou le développement de son propre art du vers. L'autre dimension est poétique, au sens où elle engage des pratiques d'écriture qui appellent des observations approfondies : on ne peut en effet envisager ces phénomènes de réminiscence, ces affleurements du vers à l'exclusion de modalités d'insertion spécifiques et d'une

donnée de *Mes Prisons*, dans les années 1970, demeure encore la plus complète, avec la Pléiade de Jacques Borel, à défaut d'être, comme cette dernière, tout à fait fiable (Verlaine 1973).

⁵ « Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers » (Mallarmé 1998 : 24).

⁶ Il y aurait quelque artificialité à vouloir donner au substantif et à l'adjectif un sens trop spécifique dans le cadre de cette analyse. On reprendra donc la définition générale qu'en donne le *Trésor de la langue française* : « Formule magique (récitée, psalmodiée ou chantée, accompagnée de gestes rituels), qui, à condition qu'on en respecte la teneur, est censée agir sur les esprits surnaturels ou, suivant les cas, enchanter un être vivant ou un objet (opérée par un enchanteur ou un sorcier, et qui a un caractère soit bénéfique soit maléfique). »

⁷ Sur ce point, voir les développements de Tzvetan Todorov (1978 : 246-282).

tonalité largement cultivée par la prose de souvenirs, et que pourrait caractériser une remarque sur la gouaille faubourienne, dans *Mes hôpitaux* :

C'est, aussi bien, une remarque faite depuis belle lurette que le faubourien, ou ce qu'on nomme ainsi, c'est-à-dire le sceptique naïf et le gouailleur spontané par excellence, est volontiers élégiaque... en musique et plus épris du mélodrame sentimental et haletant, rose et noir, que du vaudeville et de la farce. (*OPC* : 243)

Sous de tels adjectifs, « naïf », « gouailleur spontané », « élégiaque », pourrait bien percer un masque composite du prosateur que contribuent à façonner les pratiques de citation. Celles-ci recouvrent des fonctions diverses, dont toutes n'ont cependant pas trait à l'incantation telle que nous l'avons brièvement envisagée puisqu'elles peuvent aussi assumer une vocation éditoriale, voire auto-promotionnelle, lorsque le poète donne des textes inédits — le plus souvent de circonstance, comme le poème « À M^{lle} Renée Zilcken », dans *Quinze jours en Hollande* (3, *OPC* : 374-375) —, et en ce cas elles n'entrent pas dans le cadre de notre analyse. On sera bien plus attentif, en revanche, à ce qui relève du surgissement impromptu du vers, en tant que manifestation d'une bibliothèque intérieure en accord avec un *ethos* « naïf » et « gouailleur spontané », ainsi qu'à ce qui relève de l'anamnèse et de la conjuration, afin de mettre en lumière une formule complexe du souvenir chez Verlaine, en puisant essentiellement dans *Mes hôpitaux*, *Quinze jours en Hollande*, *Mes prisons* et *Confessions*, qui sont en la matière les textes les plus riches.

Les uns et les autres : l'incantation familière du vers

1. « (Est-ce bien cela, au moins ? la citation est-elle juste ?)⁸ »

Des citations de poètes admirés, aussi abondantes que variées, ressortent au moins quatre caractéristiques communes, qui participent en plein de la recherche d'un *ethos* « naïf » et « gouailleur spontané ». D'une part, une majorité d'occurrences entre dans le giron d'une poésie familière, cultivant à plaisir ce que le critique des *Poètes maudits* appelle, dans sa notice sur Rimbaud, le « naïf, le très et l'exprès trop simple » (« Arthur Rimbaud », *Les Poètes maudits*, *OPC* : 644) ; le phénomène est d'autant plus remarquable que les poètes retenus sont très éloignés les uns des autres, avec une prédilection certaine, toutefois, pour le XIX^e siècle, de Hugo à Corbière, en passant, notamment, par Mendès et Gautier ; on peut y voir la recherche d'une cohésion entre la simplicité assumée d'une prose résolument prosaïque, parfois triviale, en tout état de cause peu ornée et très orale, et des vers cultivant le mode mineur⁹.

⁸ *Confessions*, première partie, ii, *OPC* : 447.

⁹ Voir Bernadet 2014, en particulier p. 95-130.

Par ailleurs, Verlaine insère le plus souvent la citation de façon originale, préférant aux conventions typographiques de rigueur les agréments d'une véritable poésie de la citation. Celle-ci vise à perturber le moins possible le *continuum* de la prose et à s'y fondre harmonieusement, tout en introduisant un subtil décalage, une très légère déviation de son courant qui définit une inflexion particulière de la voix du poète. Dans certains cas, la citation va même jusqu'à instaurer un régime mixte entre vers et prose, proche de l'indistinction, qui réduirait la séparation entre les deux régimes à un phénomène d'ordre visuel.

Dans la prose de souvenirs, la citation n'est jamais une sentence mémorable, greffée intacte, mais signe à l'opposé l'affleurement malléable, souple, élastique d'une mémoire poétique *en dépôt* dans les replis du souvenir. Il faut de ce point de vue distinguer un régime courant de la citation, au cœur de la prose de souvenirs, des mises en scène d'apprentissage scolaire que l'on peut rencontrer dans certains chapitres de *Confessions*. Se remémorant son entrée à « l'institution W... », en 1853, le poète évoque ainsi une récitation de La Fontaine (« Le Chêne et le Roseau ») :

[...] je récitai la fable du *Chêne et du Roseau*, dont je me tirai avec une aisance relative, grâce à une rapidité peut-être un peu bredouillante d'élocution qui ne me trahit qu'aux tout derniers vers, durs à dire vite : essayez donc un peu, vous qui avez l'air de sourire :

*Celui de qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire de morts.* (*Confessions*, première partie, IV, OPC : 457)

Si, en pareil cas, la citation canonique est mise en scène *en tant que citation*, l'insertion de vers dans la prose de souvenirs suit massivement une voie très différente.

La citation, enfin, n'est jamais un « lambeau maudit » de type mallarméen qui poursuivrait le locuteur dans une sorte d'obsession hallucinatoire. Son mode d'existence est le surgissement incertain, non la persistance obsédante. Une page avant l'épisode de récitation de La Fontaine surgit ainsi le premier vers de la huitième des *Consolations* (1830) de Sainte-Beuve (« À Ernest Fouinet »), lesté d'un commentaire ludique, en guise de vagabondage méditatif populaire assumant sa part de platitude, et qui manifeste bien par contraste le caractère aléatoire, arbitraire que revêt très souvent la réminiscence : « *Naître, vivre et mourir* (le plus tard possible) *dans la même maison !* » Bonheur que tous n'auront pas, bien qu'on ne puisse répondre de rien [...] » (*Confessions*, première partie, OPC : 456).

Décrivant un arrêt arrosé par la gare de Mâcon, dans la cinquième *Chronique de l'hôpital*, Verlaine cite le Coppée des *Intimités* (1868), mais avec une très significative variation ; le passage réunit plusieurs des composantes que nous avons rapidement déclinées :

Et à Mâcon il y a deux heures d'arrêt après je ne sais combien de siècles en wagon, coupés à peine par des évasions comportant tout juste :

Le temps moral d'un verre ou de deux verres

(comme dit à peu près Coppée quelque part), depuis ce malheureux Paris qui semble s'éloigner à regret, si l'on s'en éloigne, soi, du moins momentanément, avec quelque joie naïve et pétulante d'écolier en vacances (*Chroniques de l'hôpital*, 5, OPC : 259-260).

Le vers exact de Coppée, « Déjà le temps moral d'un bain ou d'une messe », provient du sixième poème des *Intimités*, un dizain amoureux, plutôt que réaliste, d'une très belle simplicité ; l'« à peu près » de la parenthèse est donc à prendre au pied de la lettre, sans toutefois que cette modification relève d'un vieux réflexe zutiste¹⁰. Le refuge de l'incertitude participe d'un *ethos* de la sincérité et de la construction d'un effet d'oralité visant à donner au lecteur l'impression d'écouter des propos lancés à bâtons rompus. Comique, la variation est quant à elle une béquille importante du récit, auquel elle donne la main, et dont elle propose également un raccourci efficace : ce pouvoir de cristallisation constitue le vers en souvenir au second degré, sciemment gauchi, dont les hésitations sont volontairement affichées.

On trouverait des enjeux proches, toujours dans les *Chroniques de l'hôpital* (2), lorsque Verlaine cite Pierre Dupont :

Oui, l'hôpital se fait noir, malgré philosophie, insouciance et fierté !

*Nous nous plairions au grand soleil
Et sous les rameaux verts des chênes,*

nous, les poètes, aussi bien qu'eux, les ouvriers, nos compagnons de misère et de « salles » (*Chroniques de l'hôpital*, 2, OPC : 254).

Dans une veine plus ornementale que ne l'était la citation de Coppée, deux vers « naïfs » d'un poète populaire, sans variation, spontanément cités, ouvrent une phrase qui, sans solution de continuité, se poursuit dans la prose — la phrase qui les précède a ménagé une habile transition en s'achevant sur un net alexandrin blanc.

Or, de façon remarquable, Verlaine cite à plaisir dans cette veine ornementale des poètes parfois très éloignés, Gautier autant que Hugo, puisant chez eux non des vers typiques d'un *ethos* idiosyncrasique attendu, ici lyrique amoureuse ciselée, là mouvements oratoires vibrant de puissants contrastes, mais au contraire ce qui pince la corde du « naïf, [du] très et [de] l'exprès trop simple ». Décrivant « une église toute

¹⁰ Verlaine dit son admiration pour Coppée dans les textes de souvenirs, notamment au chapitre X de la deuxième partie de *Confessions* (OPC : 520), de même qu'il lui offre l'un des sonnets de *Dédicaces* (« À François Coppée », *Dédicaces* [1891 et 1894]), dans *Œuvres poétiques complètes* (Verlaine 1962 : 555-556).

neuve » dans *Quinze jours en Hollande* (7), Verlaine emprunte ainsi un vers autour duquel Gautier a composé « Un vers de Wordsworth » (*Poésies*, 1830) :

Nous tournons à droite, passons devant une église toute neuve, vaguement gothique en briques roses au

« Clocher silencieux montrant du doigt le ciel » (*Quinze jours en Hollande*, 3, OPC : 398)

En l'occurrence, il s'agit d'un « vers frais et pieux » que l'on peut qualifier d'errant, un bien commun, comme le présente Gautier, dans son poème, et que Louisa Siefert cite en épigraphe d'un de ses poèmes des *Rayons perdus*, « La cure » ; Verlaine s'inscrit donc ici dans une tradition de circulation du vers, affermie par plus d'un demi-siècle de reprises isolées. C'est néanmoins la citation hugolienne qui, dans notre perspective, est la plus éclairante : sans surprise, Verlaine préfère au poète de « Ce que dit la bouche d'ombre » celui des *Chansons des rues et des bois*, comme le montre le surgissement de deux vers dépouillés, dans la troisième séquence de *Quinze jours en Hollande*, à l'évocation du souvenir de La Haye :

Nous croisons un cortège de

« Petites filles roses
Sortant du prêche en sabots » (*Quinze jours en Hollande*, 3, OPC : 373).

Sur le plan de la poétique de la prose de souvenirs, c'est toujours ce mode d'insertion souple, ménageant une porosité de la prose et du vers qui domine, à l'opposé du modèle rhétorique de l'*exemplum* frappé dans l'airain d'une culture classique par ailleurs naturellement possédée par Verlaine. Au plan biographique, il ne faudrait pas cependant outrer la puissance de cristallisation mémorielle : il y a, dans les exemples précédents, un plaisir de la citation spontanée qui est la part sans doute la moins profonde de l'incantation du vers, mais qui n'en est pas moins significative, parce que mis bout à bout, ces vers dessinent un pôle de la sensibilité du poète.

2. Une formation au miroir du vers

Lorsqu'il s'agit de citer la production des autres, il est un thème récurrent qui concentre cette pratique de citation : c'est l'évocation de la formation des goûts du poète, donnant à observer la genèse d'une inclination pour le naïf et pour le simple, et qui, en amont de l'égrenage oblique des vers de la bibliothèque intime, orchestre *directement* la naissance d'une anthologie personnelle, inscrite dans le cours d'une existence. Concentrées pour l'essentiel dans *Confessions*, ces pages sont comme l'antichambre de la bibliothèque intime, en même temps qu'elles en fournissent la clef. C'est ici que le vers a une vertu plus proprement incantatoire, dont cette remarque de *Confessions*, introduisant des vers de Catulle Mendès, trace les contours :

Car quel camarade, en attendant d'être combien ami, me fut Catulle Mendès, et quel ami avant qu'il fût ce camarade, me devint tout de suite Albert Glatigny !

Ceci et cela sans connaître en personne ni l'un ni l'autre de ces frères, mais en me récitant, quasiment comme mes prières du soir et du matin, las ! oubliées lors, des bouts de vers dans ce genre-ci :

*Ce jour, ma mie Aline avait un chapeau vert,
Là-bas des cuirassiers retentissant de cuivre...*

.....

*J'aime les fronts hâlés qui portent le haubert (Confessions, première partie, XIV,
OPC : 488)*

Cette cérémonie de la récitation est comme le pendant profane de ce qui deviendra, bien plus tard, dans le domaine du sacré, des *Liturgies intimes* (1892) : ritualisée, cérémonielle, la récitation a la vertu incantatoire d'une formule magique toute personnelle, d'un envoûtement qui définit un certain rapport au temps de sa propre existence. La citation endosse ici ce rôle de souvenir au second degré, déjà mis en évidence, mais cette fois Verlaine se remémore proprement des exercices de récitation qui font l'objet même de son récit. Toutefois, cette incantation intime est comme retournée : loin de faire l'objet d'une litanie immuablement répétée, c'est sa dispersion et son effacement partiel qui sont mis en scène, et c'est la raison pour laquelle Verlaine parle de « bouts de vers ». L'exploration envoûtante des sources d'une sensibilité suscite un effort de remémoration en acte, qui lui-même actualise l'enchantement passé, si bien que l'incantation intime agit doublement, traçant la ligne continue d'une sensibilité personnelle.

Le poète insiste plus particulièrement sur trois poètes capitaux dans la formation de son goût : Banville¹¹, Mendès et Glatigny¹². Sans entrer dans une analyse qui pourrait devenir fastidieuse à force de micro-lectures, on peut retenir de ces évocations plusieurs aspects, qui engagent à la fois le statut des vers cités, et l'extension d'une poétique de la citation. D'une part, les vers cités sont mis en scène *en tant que vers*, c'est-à-dire qu'ils ne se situent pas dans une zone d'indétermination entre vers et prose, qu'ils ne sont pas fondus dans la grande cuve de la prose de souvenirs ; ce sont les morceaux choisis d'une anthologie personnelle. Mais ils peuvent d'autre part jouer d'un régime d'alternance avec la prose — et non plus d'un régime de transmutation et de transfiguration. C'est le cas avec le seul exemple que l'on retiendra, issu du chapitre de *Confessions* consacré à Banville. Verlaine y confie que la lecture des *Cariatides*

[l']empoigna *sur le champ*, bien autrement encore que la condensation et la foncière austérité des *Fleurs du mal*...

¹¹ Voir *Confessions*, première partie, XII.

¹² Voir *Confessions*, première partie, XIV, et deuxième partie, I.

... À ce festin, de toutes parts venus,
Soupaient tous les don Juan et toutes les Vénus.

... Il n'y eut pas jusqu'aux un brin extravagantes et peut-être un tantinet
fumistes strophes *quarante-huit* et phalanstériennes qui commencent par

*Coupe, sein, lyre,
Triple délire
Où ne peut lire
L'œil d'Israël,
Sous ton déisme
Se brise au prisme,
Le synthétisme
Originel...*

qui ne séduisirent véhémentement mon goût déjà prononcé pour le tortillé et
la phraséologie un peu vague que l'on me reproche, à tort, je l'espère,
aujourd'hui tout au moins. (*Confessions*, première partie, XII, *OPC* : 482)

Avec les deux premiers vers cités, un effet de surgissement spontané, incontrôlé est recherché, la citation prenant le relais de la prose après l'effet de latence obtenu par le redoublement des points de suspension ; les vers sont comme *en régime d'isolement*, ou *en circuit fermé*. Dans le second cas, la citation est *en inflation* et *en excès* : elle scinde la phrase en deux, jusqu'à l'engloutir, comme si l'autobiographe cédait à l'entraînement de l'incantation intime et que celle-ci prenait le dessus sur le récit au service duquel elle devrait se mettre. On retrouve à cette occasion la vertu cristallisatrice du vers, mais sous une autre forme puisque le volume de la citation la substitue momentanément au récit, et que, contrairement à celui-ci, elle se fait le vecteur d'une émotion immédiate.

L'incantation de la citation joue donc à deux niveaux : à un premier niveau, elle est mise en scène comme illustration de la genèse des goûts du poète ; à un second niveau, et de façon plus subtile, elle est ce sortilège par lequel le moi contemporain de l'écriture coïncide momentanément avec le moi passé, opérant de la sorte un court-circuit temporel saisissant.

De l'anamnèse à la conjuration

Dans leur ensemble, les textes de souvenirs citent aussi abondamment les vers des « uns et des autres » que les vers personnels, et sous les deux aspects qui viennent d'être mis en évidence : comme ornement, œuvrant à assouplir la prose, à lui conférer une élasticité qui est l'un de ses caractères majeurs ; mais aussi comme illustration des âges de l'art poétique verlainien, voire d'épisodes biographiques capitaux. Cette part idiosyncrasique de l'incantation du vers, qui fait pendant aux affleurements de la

bibliothèque intime, requiert un développement spécifique car elle constitue un biais pour penser les multiples entreprises de reconfiguration des vers de jeunesse auxquelles s'adonne le Verlaine des années 1880 et 1890 autrement qu'en termes de stratégie commerciale¹³.

1. Genèse de la poétique verlainienne

Un propos métadiscursif de *Confessions* donne à apprécier l'importance de ce qui peut prendre les proportions, dans le corpus autobiographique, d'un véritable réagencement de l'œuvre versifiée ; d'une contextualisation, mais aussi d'une redistribution qui, dans le cours de la prose, lui donne un éclairage nouveau :

N'importe, j'éprouve un plaisir que je ne saurais dire en retrouvant après tant d'années, dans la poussière, tout à l'heure encore désespérément secouée de « mes » tiroirs jamais longtemps les mêmes et parmi les ruines de ma mémoire, ces quelques épaves d'un vaste naufrage de paperasses et de souvenirs.
(*Confessions*, deuxième partie, *OPC* : 528)

Un lecteur prisonnier de la grille de lecture décliniste d'une téléologie de la faiblesse prendrait au mot la mention de ces « quelques épaves d'un vaste naufrage de paperasses et de souvenirs », et aurait tôt fait de la confondre avec l'écriture en prose du souvenir. Or cette écriture procède surtout à l'ordonnance de la mémoire, parfois incertaine, empruntant des sentiers formels très variés¹⁴, et il faudrait sans doute à cet égard inscrire le traitement du vers dans le sillage des pratiques de reclassement qu'on observe (pour des raisons certes très diverses) à partir de *Jadis et naguère* (1884), en poésie.

En prose, Verlaine se plaît à retracer la genèse de son art, au miroir de la genèse de ses goûts. S'y arrêter trop longuement conduirait toutefois à formuler des conclusions proches de celles que nous avons esquissées sur les poètes admirés. Un ouvrage comme *Mes prisons*, publié en 1893, riche en autocitations, contextualise ainsi la production de *Cellulairement* et de *Sagesse*, mais aussi, entre autres, de la section « *Naguère* » du recueil de 1884 :

Avec un peu d'encre soigneusement économisé d'après un encrier prêté par l'administration pour de stricts usages épistolaires, et conservé, au frais, dans un interstice de carrelage, j'écrivis, durant les huit jours environ qu'eut lieu cette douce prévention, à l'aide d'un petit morceau de bois, les quelques récits

¹³ Il s'agit là d'une vulgate dont la Pléiade de Jacques Borel donne le meilleur aperçu, dans les *Œuvres poétiques complètes* comme dans les *Œuvres en prose complètes*. Voir, sur cette question, Olivier Bivort (2007).

¹⁴ Dans le domaine poétique, *Les Mémoires d'un veuf* élaborent un agencement subtil du souvenir, dont le mur d'images de « D'après Greuze » offre une figuration possible (*OPC* : 117-118). Sur cette question, voir notre article « La mémoire du poème en prose dans *Les Mémoires d'un veuf* » (Cavallaro 2014).

diaboliques qui parurent dans mon livre *Jadis et naguère*, — *Crimen Amoris*, qui commence par :

Dans un palais soie et or, dans Ectabane

et quatre autres, dont *Don Juan pipé* que mon ami Ernest Raynaud, l'excellent poète, a en manuscrit primitif, sur du papier ayant servi à envelopper quoi déjà de la cantine, manuscrit mis au monde grâce au barbare procédé ci-dessus. (*Mes Prisons*, 6, OPC : 335)

Un chapitre entier de *Confessions* s'emploie quant à lui à « rétrograder de ces innocents petits efforts vers "l'Art" par devers une psychologie plutôt physiologique, triste en tout cas » (OPC : 484), c'est-à-dire à proposer une véritable genèse de l'apprentissage du vers, en insérant et en contextualisant un poème composé, aux dires de Verlaine, en classe de seconde, « À Don Quichotte », ainsi qu'un *Crépitus* pour la présentation duquel l'effort de remémoration est souligné :

Ici encore, je ne me rappelle que les deux premiers vers de la longue, peut-être trop longue, harangue de l'étrange divinité ; mais ces vers, ils sont bien, n'est-ce pas ?

*Je suis l'Adamastor des cabinets d'aisance,
Le Jupiter des lieux bas...*

Sans doute en voilà trop de ces sortes de citations d'ailleurs discrètes, forcément aussi bien, et je reprendrai, avec votre permission, l'itinéraire, en quelque sorte, de mes progrès, si progrès il y eut, dans l'érudition poétique... (*Confessions*, première partie, XIV, OPC : 487).

Dans ces exemples où la poétique de la citation n'est pas significativement infléchie, perce une pulsion citationnelle que réfrène l'ultime commentaire métadiscursif. L'affleurement du vers, qui va dans ce chapitre jusqu'à faire concurrence à la prose, agit en quelque sorte comme force centrifuge d'un souvenir volontiers vagabond : si la citation spontanée ne doit pas, sans risque d'exagération, être vue comme un phénomène majeur de la prose de souvenirs, elle participe d'une préférence verlainienne pour les articulations souples et pour la brièveté, ou pour ce que l'on pourrait appeler une *esthétique de la désorganisation mémorielle* — naturellement concertée.

2. L'anamnèse *dolorosa*

Toutefois, s'agissant de la production personnelle, les phénomènes d'autocitation les plus intéressants se concentrent pour l'essentiel autour d'une sphère plus strictement existentielle. Le vers devient alors, par son insertion dans la prose, *un filtre du souvenir*, et un filtre en clair-obscur. L'incantation intime opérée par la citation suit

à cet égard deux pentes affectives, dont la première est celle de l'anamnèse douloureuse, au sens médical et pathologique¹⁵, impliquant une forte narrativité ; l'autre assume une vocation conjuratoire.

L'anamnèse douloureuse loge le souvenir des dépit amoureux et des expériences carcérales dans des pratiques d'autocitation qui recouvrent des caractéristiques poétiques proches de celles que nous avons observées, à ceci près que la recherche de la familiarité n'y prend plus de part. On en trouve un bel exemple dans les *Chroniques de l'hôpital* (3), où Verlaine cite la deuxième pièce de « Lucien Létinois », publiée dans *Amour* (1888), avec des variations très importantes :

Au lieu de cela, depuis (je compte bien) quatre énormes années presque révolues, c'est l'inquiétude, que dis-je ? le halètement, c'est :

... *La mort et l'envie et l'argent,*
Bons coursiers au pied diligent,

acharnés après ce pauvre moi

... *toujours en quête*
Du bon repos, du sûr abri,
Et qui fait des bonds de cabri
Sous les crocs de toute une race !

comme pleurerait un mien poème douloureux d'il y a quelques années (*Chroniques de l'hôpital*, 3, OPC : 246).

Le poème d'*Amour* commençait, lui, par ces deux strophes :

Car vraiment j'ai souffert beaucoup !
Débusqué, traqué comme un loup
Qui n'en peut plus d'errer en chasse
Du bon repos, du sûr abri,
Et qui fait des bonds de cabri
Sous les coups de toute une race.

La Haine et l'Envie et l'Argent,
Bons limiers au flair diligent,
M'entourent, me serrent. Ça dure
Depuis des jours, depuis des mois,
Depuis des ans ! Dîner d'émois,
Souper d'effrois, pitance dure¹⁶ !

¹⁵ « Reconstitution de l'histoire pathologique d'un malade, au moyen de ses souvenirs et de ceux de son entourage, en vue d'orienter le diagnostic ; les données de cette reconstitution » (*Trésor de la langue française*).

¹⁶ « Lucien Létinois », II, *Amour* (Verlaine 1962 : 443-444).

Outre les modifications lexicales qui vont dans le sens d'un surcroît de véhémence (« sous les coups » devient « sous les crocs »), et d'un assombrissement de la tonalité (« la mort » se substitue à « la Haine »), c'est la spectaculaire redistribution des deux premiers sizains et leur intégration harmonieuse à la prose qui doivent être retenues. Le pouvoir de cristallisation mémorielle du vers est d'autant plus éprouvé que le poème d'*Amour* est déjà un poème de la plainte retravaillant les pénibles temps de la ferme de Coulommès ; intégrés à la prose autobiographique, les vers sont dotés d'un pouvoir de synthèse et de mise à distance des expériences douloureuses plus étendu que dans le recueil de 1888.

Il en va de même dans la « Conclusion » de *Mes Prisons* : on y trouve la profération répétée d'un vers obsédant, sorte de litanie personnelle proprement *évocatoire* puisque Verlaine lui reconnaît la capacité de faire surgir un passé carcéral profondément enfoui. Le pauvre Lelian relate dans ces pages le récent voyage en Belgique et en Hollande dont nous faisons mention en introduction ; passant par Mons, il y reconnaît ce « meilleur des châteaux » que devient la maison d'arrêt dans le poème d'*Amour* « Écrit en 1875 ».

Entre autres souvenirs matérialisés fut, à Mons, l'apparition du

« ... *Château qui luit toute rouge et dors tout blanc* »

— je veux parler de la prison cellulaire, que je n'avais jamais si bien vue du dehors. [...]

Je repasse à Mons et revois le

« ... *Château qui luit toute rouge et dort tout blanc.* »

Et cette fois je me reporte au passé :

Le chemin que je viens de faire en littéral principicule, [...] je l'ai subi jadis, en wagon cellulaire pour descendre d'un panier à salade, dans une cour de pénitencier entre des gardiens de prison et des gendarmes pour escorte (*Mes Prisons*, 19, *OPC* : 358-359).

Ici, c'est le processus même de l'anamnèse qui est décortiqué : l'incantation intime du vers ouvre à une mise en parallèle de la situation présente de « principicule » et de la situation du détenu de jadis. La vocation de la litanie est double : elle cristallise le souvenir douloureux en même temps qu'elle ouvre au processus de reconstitution du passé, en prose, et à ce titre elle est un intercesseur majeur du souvenir.

3. Le talisman conjuratoire

Parallèlement à cette anamnèse douloureuse — la part obscure, si l'on veut, de l'incantation —, l'autocitation peut également faire office de talisman conjuratoire¹⁷ — la part lumineuse de l'envoûtement. En ce cas, la citation d'une production à coloration autobiographique peut retravailler la dimension de souvenir au second degré : la mémoire active du vers permet de rejouer des épisodes capitaux, au détriment d'autres plus douloureux, de sorte que la fragmentation et la redistribution des œuvres poétiques équivaut à une manière de reconfiguration existentielle. Nous n'en prendrons qu'un exemple : il s'agit du récit de la conquête de Mathilde Mauté, aux chapitres VII, VIII et IX de la deuxième partie de *Confessions*, soutenu par une multitude de passages empruntés à *La Bonne Chanson* ; comme souvent, ceux-ci sont insérés dans le *continuum* de la prose. Ce qu'il faut observer ici, c'est un glissement très rapide de la fonction dévolue aux vers : dans un premier temps, Verlaine présente les circonstances et le contexte de rédaction du recueil¹⁸, de sorte que les vers sont simplement donnés à titre d'échantillon représentatif d'un art poétique. Très vite, cependant, le poète délègue aux passages versifiés une charge narrative équivalente à celle qu'assume une prose qui n'est pas encadrante, mais qui donne la main aux vers ; de vertical, le rapport devient en d'autres termes horizontal. La pratique de l'autocitation est alors si marquée qu'on peut aller jusqu'à voir dans ce chapitre un véritable prosimètre autobiographique.

[...] mélancolie qui finit plus tard par tourner, pour mon propre dam et ce qu'il fallait qu'elle ignorât et qu'elle ignore jusqu'à la fin d'une interminable « cour » de tout près d'un an, en une pénible, agaçante attente que tout allait aggraver, on le verra plus loin, jusqu'à ce que je devinsse, littéralement,

Impatient des mois, furieux des semaines !

Mais, pour l'instant, je n'avais guère à ne me plaindre que

Du doux mal qu'on souffre en aimant (Confessions, deuxième partie, VIII, OPC : 511).

D'ailleurs une dernière lettre de

*... La main à ce point petite
Qu'un oiseau-mouche n'y tiendrait...*

¹⁷ Le terme est ici employé par commodité, bien que Béatrice Delaurenti invite à séparer les deux sphères pour ce qui concerne les pratiques d'incantation médiévales dans un corpus de textes doctrinaux évidemment sans rapport avec le nôtre : « l'incantation se déploie sans souci de l'interlocuteur », tandis que la conjuration est adressée (Delaurenti 2007 : 102).

¹⁸ « Et c'est à ce moment que je conçus le plan, si le mot ne vous semble pas trop ambitieux pour un si mince ouvrage, de cette *Bonne Chanson* [...] » (*Confessions*, deuxième partie, VII, OPC : 509).

m'annonçait un très prochain retour à Paris. (*Confessions*, deuxième partie, VIII, *OPC* : 512)

La transposition poétique première, à laquelle procède le recueil de 1870, fait dans ces exemples office de talisman : tout se passe comme si la mention du recueil provoquait une contamination de la prose par des vers significativement attachés à une époque de projection et de « grandes espérances », au point que seules les heures d'attente fébrile avec Mathilde sont retracées dans *Confessions*, et non les tourments de la séparation. L'autocitation introduit toutefois une faille au cœur de la prose, en dépit du lien que nous avons qualifié d'horizontal : elle est en quelque sorte un moyen d'*adhérer* au souvenir, tandis que la prose le met à bonne distance, dans une relation émue ; le vers actualise au contraire le souvenir, troque le péril de son effacement contre l'éclat du moment revécu. En cela réside sa dimension conjuratoire : il endigue l'analyse, prévient la tentation de revenir sur des moments moins heureux ; il établit, aussi, une continuité du moi présent et du moi passé, de telle sorte que lorsqu'il se cite, le premier semble dire du second, comme le poète de l'ouverture de *Sagesse* : « j'entends encore cette voix¹⁹ ».

* * *

L'étude de cet épiphénomène des textes de souvenirs a voulu montrer que ces textes habituellement négligés font çà et là montre d'une élaboration originale de la prose dont témoignent le travail de l'oralité, ou encore d'un *éthos* de la sincérité et de la spontanéité. L'affleurement du vers en est une composante importante, en premier lieu parce qu'il affecte singulièrement le ton, les modulations de la voix verlainienne, auxquels Arnaud Bernadet a consacré des analyses importantes²⁰. On observerait avec autant de profit cette poétique de la citation dans les textes critiques, à commencer par les notices des *Poètes maudits*, et jusque dans certains poèmes en prose des *Mémoires d'un veuf*.

Si l'on a pu parler de dimension incantatoire de ces vers, c'est dans une acception très large : celle-ci retient moins du terme sa dimension poétique et rhétorique qu'un sens de *charme* — qui, dirait le Rimbaud d'« *Ô saisons, ô châteaux...* », prend « âme et corps » —, d'envoûtement intime possédant parfois une efficacité propre : lorsqu'elle ouvre à l'anamnèse, ou lorsqu'elle est conjuratoire, la citation peut en effet retrouver ce caractère performatif auquel prétend la tradition de l'incantation.

Étudier l'incantation du vers dans la prose verlainienne est enfin un moyen de tempérer la mythologie d'un Verlaine irrémédiablement au faite de son art avec les

¹⁹ *Sagesse*, I, I (Verlaine 2006 : 69).

²⁰ Voir en particulier Bernadet 2014 : 297-459.

premiers recueils, *Fêtes galantes* en tête, d'un maître de l'impair et du « cœur fadasse exprès » (Verlaine 1962 : 503), accessible seulement aux subtilités métriques, mais prosateur désinvolte et négligent. Il y a pourtant une poétique de la prose verlainienne, qui réinvestit la maîtrise du vers, et qui transfère dans celle-ci un type particulier de boiterie ; ainsi dans ces textes où le vers est en quelque manière *l'impair de la prose*.

Bibliographie

- Bernadet, Arnaud (2014). *Poétique de Verlaine « en sourdine, à ma manière »*. Paris, Classiques Garnier.
- Bivort, Olivier (2007). « Autocritique des Poèmes saturniens », dans É. Reverzy (éd.). *Verlaine, reprises, parodies, stratégies. Actes de la journée d'étude Verlaine*. Récupéré le 1^{er} mai 2017 de <http://www.fabula.org/colloques/document842.php>
- Cavallaro, Adrien (2014). « La mémoire du poème en prose dans *Les Mémoires d'un veuf* ». *Revue Verlaine* (n° 12). 93-121.
- Delaurenti, Béatrice (2007). *La puissance des mots. « Virtus verborum »*. *Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen âge*. Paris, Cerf.
- Mallarmé, Stéphane (1998). *Œuvres complètes*, t. I, éd. B. Marchal. Paris, Gallimard.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Les genres du discours*. Paris, Seuil.
- Verlaine, Paul (2006). *Sagesse*, éd. O. Bivort. Paris, Le Livre de Poche.
- Verlaine, Paul (1973). *Mes prisons et autres écrits autobiographiques*, éd. C. Cuénot. Paris, Le Livre de poche.
- Verlaine, Paul (1962). *Œuvres poétiques complètes*, éd. J. Borel. Paris, Gallimard.
- Verlaine, Paul, Stéphane Mallarmé et Philippe Zilcken (1897). *Correspondance et documents inédits relatifs à son livre « Quinze jours en Hollande » avec une lettre de Stéphane Mallarmé et un portrait de Verlaine écrivant, d'après la pointe-sèche de Ph. Zilcken, sur un croquis de J. Toorop*. La Haye, Blok, Paris, Floury.