

Un singe à Cythère : Verlaine et la fête galante

Sébastien Mullier

Volume 51, numéro 3, 2015

La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1034131ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1034131ar>

[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

Mullier, S. (2015). Un singe à Cythère : Verlaine et la fête galante. *Études françaises*, 51(3), 53–75. <https://doi.org/10.7202/1034131ar>

Résumé de l'article

Banville déclarait dans *Odes funambulesques* : « Il ne serait pas impossible d'imaginer une nouvelle langue comique versifiée, appropriée à nos moeurs et à notre poésie actuelle, et qui procéderait du véritable génie de la versification française en cherchant dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques. » De la peinture de Watteau à sa critique d'art, notre ambition est de montrer comment, pour Verlaine, cette entreprise anachronique et donc *ironique* qu'est la composition d'une fête galante en plein XIX^e siècle s'inscrit dans la continuité d'un art identifié comme spécifiquement *français* et *spirituel*, mais aussi d'un genre humoristique des arts décoratifs : de Watteau et du XVIII^e siècle, Verlaine a peut-être moins pris pour modèle la *fête galante* que la *singerie*, cette peinture grotesque et rocaille où abondent singes musiciens, singes peintres et singes funambules. En plaçant le singe lascif de « Cortège » au centre d'une étude de *Fêtes galantes*, nous tentons d'étudier comment Verlaine a rêvé la pratique de la versification française comme la gestuelle comique, équivoque et sensuelle d'un singe funambule. Nous nous efforçons de définir les enjeux secrets de pratiques chères à un poète dont Lepelletier notait la physionomie « babouinesque » : certes la rime mais aussi l'autoparodie, cette manière de se singer soi-même. Nous inscrivons le parti rocaille de *Fêtes galantes* dans un débat historique contre le modèle hugolien et romantique des héritiers de 1793 : nous érigeons ainsi le singe verlainien en figure du fondement de l'Art pour l'Art, ce qu'Edgar Poe avait appelé « principe poétique ».

Un singe à Cythère : Verlaine et la fête galante

SÉBASTIEN MULLIER

Alerte, pour égayer le printemps en costume de bal, le ciel et la terre de Watteau, alerte, les Gelosi ! Un rire bergamasque sera le rire et l'entrain et l'action et le mouvement du poème. Voilà qu'elle court et qu'elle éveille la gaieté, les zéphyr et le bruit, la Folie encapuchonnée de grelots sonnants¹ !

C'est ainsi qu'en 1859 les Goncourt présentaient la fête galante de Watteau, véritable carnaval où le peintre avait fait défiler en musique Arlequin, Scapin ou Mezzetin, tous les bouffons de la comédie italienne. Dix ans plus tard, le Verlaine de *Fêtes galantes* s'inspire bien moins de tableaux comme *L'embarquement pour Cythère* que de sa lecture des frères Goncourt² afin de célébrer à sa manière ce « rire bergamasque » qui est le « poème » de Watteau. La formule de son hommage fait elle-même *coïncider* le rire avec la poésie par un comique de mots et de répétition qui se confond avec une rime interne : « masques et

1. Edmond et Jules de Goncourt, « Watteau », *L'art du dix-huitième siècle*, reproduit dans *Arts et artistes* (éd. Jean-Paul Bouillon), Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1997 [1859], p. 71.

2. Pour Verlaine, la référence à Watteau est sans doute davantage livresque que picturale : si le poète a très certainement lu les études des Goncourt, de Houssaye, voire de Gautier, il n'aurait pu, en tant que spectateur, avoir accès qu'à *L'embarquement pour Cythère* (unique tableau de Watteau exposé en France au public jusqu'au début de l'année 1869) ou encore qu'à des gravures. Il semble que pour Verlaine, *Watteau* soit d'abord un *mot*, moins le patronyme du peintre de Valenciennes que le nom de l'art du XVIII^e siècle, le nom du Rococo tout entier.

bergamasques³ ». Placée au second vers du recueil, cette rime inaugure *Fêtes galantes* par un jeu de mots qui en annonce la tonalité.

On est ici aux antipodes du dédain avec lequel Hugo traitait dans *Les misérables* (1862) l'art du siècle de Louis xv en raillant « “une petite maison” » construite vers 1750 pour la maîtresse d'un magistrat, pavillon clandestin de la rue Plumet « bâti en pierre dans le goût Mansart, lambrissé et meublé dans le goût Watteau, rocaille au dedans, perruque au dehors⁴ ». L'art festif et rieur de l'Ancien Régime était sans doute dévalué à l'aune d'un critère adopté par le romancier, cette *gravité* qui définit le xix^e siècle, âge des insurrections, des barricades et des « misérables » – juin 1832, l'ère de la Vérité. Au Livre II de son *William Shakespeare* (1864), « Le Dix-neuvième siècle », Hugo assigne bien loin du « goût Watteau » une origine historique à la littérature contemporaine. C'est 1793, l'année sanglante de la Terreur :

Le dix-neuvième siècle ne relève que de lui-même ; il ne reçoit l'impulsion d'aucun aïeul ; il est le fils d'une idée [...] [et] a une mère auguste, la Révolution française. Il a ce sang énorme dans les veines. [...] [N]ous, hommes du dix-neuvième siècle, tenons à honneur cette injure : – *vous êtes* 93 [...]. La Révolution, [...] voilà la source de la littérature du dix-neuvième siècle [...]. La Révolution, c'est la France sublimée [...]. Aujourd'hui pour toute la terre la France s'appelle Révolution [...]⁵.

Ce propos décrétait qu'une rupture totale avait été consommée entre le xviii^e et le xix^e siècle, entre un Ancien Régime sans postérité et une Époque moderne qui est à elle seule sa propre *origine*, période que Hugo, né en 1802, assimile à « la France » elle-même en la plaçant sous le signe du Romantisme et de 1830, véritable « 93 littéraire⁶ ». Cette rupture historique, l'essayiste la formule dix ans plus tard en des termes architecturaux tout à fait saisissants. Dans son roman *Quatrevingt-treize* (1874), il décrit la salle du Manège qui fut édifée aux abords des Tuileries sous la Régence et qui, considérablement transformée, servit sous la Terreur à abriter les députés de la Convention :

3. Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes* (éd. Jacques Borel), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 106. Désormais abrégé en (PO), suivi du numéro de la page.

4. Victor Hugo, *Les misérables* (éd. Yves Gohin), t. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1862], p. 190-191.

5. V. Hugo, *William Shakespeare, Œuvres complètes – Critique* (éd. Jean-Pierre Reynaud), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1864], p. 431 à 437 (c'est l'auteur qui souligne).

6. *Ibid.*, p. 432 (c'est l'auteur qui souligne).

En dehors de toute émotion, et à ne voir que l'architecture, un certain frisson se dégageait de cette salle. On se rappelait confusément l'ancien théâtre, les loges enguirlandées, le plafond d'azur et de pourpre, le lustre à facettes, les girandoles à reflets de diamants, les tentures gorge de pigeon, la profusion d'amours et de nymphes sur le rideau et sur les draperies, toute l'idylle royale et galante, peinte, sculptée et dorée, qui avait empli de son sourire ce lieu sévère, et l'on regardait partout autour de soi ces durs angles rectilignes, froids et tranchants comme l'acier; c'était quelque chose comme Boucher guillotiné par David⁷.

L'architecture de la salle atteste qu'un parricide a eu lieu: David était en effet apparenté au vieux Boucher et se vit confier dès ses débuts certains ouvrages délaissés par Fragonard. Ici s'opposent deux époques historiques comme deux manières esthétiques: l'arabesque d'un siècle rocaille et monarchique contre l'angle d'un âge néoclassique et républicain. L'art du XVIII^e siècle se distingue par le «sourire» d'une époque «galante», épithète dont l'étymon *galer* renvoyait jadis au fait de s'amuser, de plaisanter ou de se *rire* d'autrui, avant de désigner l'empressement lascif auprès des dames. La *scission* que Hugo avait identifiée entre les deux siècles – l'un galant, l'autre sanglant – prend ici forme dans cet angle «sévère» qui caractérise le couperet de la guillotine.

Dans son roman *Les dieux ont soif* (1912), Anatole France prendra le parti opposé à celui de Hugo en dénonçant la cruauté et l'aveuglement des Révolutionnaires par le personnage fictif d'Évariste Gamelin. Ce peintre fanatique emprunterait son nom à Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850), fils de Jean-Honoré dont il fut l'élève avant de devenir, par une sorte de parricide, celui de David. C'est précisément l'évolution esthétique de Gamelin, qui, né en 1773, entre dans la carrière de peintre par «des scènes galantes», mais très vite son tempérament chaste et austère l'empêche d'être un véritable «artiste érotique»; en 1793, il condamne la décadence du Rococo et de l'Ancien Régime au profit du Néoclassicisme et de la République nouvelle :

Les Français régénérés [...] doivent répudier tous les legs de la servitude: le mauvais goût, la mauvaise forme, le mauvais dessin. Watteau, Boucher, Fragonard travaillaient pour des tyrans et pour des esclaves. Dans leurs ouvrages nul sentiment du bon style ni de la ligne pure; nulle part la

7. V. Hugo, *Quatrevingt-treize* (éd. Yves Gohin), Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1979 [1874], p. 201.

nature ni la vérité. Des masques, des poupées, des chiffons, des singeries. La postérité méprisera leurs frivoles ouvrages [...]⁸.

Pour les peintres de la période révolutionnaire, tout l'art de Watteau, de Boucher ou de Fragonard relèverait ainsi de cette catégorie esthétique qu'est le « mauvais goût » et serait réductible à un genre pictural indigne, la « singeri[e] ».

Mais il est douteux que la guillotine ait véritablement scindé ou scandé l'histoire de l'art français. Dans un article audacieux et pénétrant de 1849, Gautier affirmait que, malgré sa conversion au Néoclassicisme de Winckelmann et aux valeurs républicaines de la Révolution, David, l'austère « régicide », était resté un « élève de Boucher » et son « disciple fanatique », celui qui avait achevé en 1775 les panneaux décoratifs que Fragonard lui-même avait ébauchés pour le Grand Salon de M^{lle} Guimard, danseuse de l'Opéra : du *Combat de Minerve contre Mars* (1771) à *Léonidas aux Thermopyles* (1814), le peintre avait seulement substitué « une mode [...] à une autre », en remplaçant « le rococo flamboyant » par « le rococo raide⁹ ». Les années 1840 sont marquées par l'intérêt que les écrivains – critiques d'art ou poètes – accordent à nouveau au siècle de Louis xv. Le premier d'entre eux est Arsène Houssaye, qui publie sur Watteau dès 1838. Dans son *Histoire de l'art français au dix-huitième siècle* (1860), il cite en note ce propos de Banville : « Le temps est passé de nommer l'art du dix-huitième siècle le chef-d'œuvre du mauvais goût¹⁰. » La guillotine pouvait décapiter les rois, non pas les rêves. Cet intérêt pour la peinture rocaille se trouve formulé en 1866 dans un modeste recoin du tout premier recueil de Verlaine, *Poèmes saturniens* ; ainsi, cette simple parenthèse : « – Un Watteau rêvé par Raffet – » (PO, 71). On se rappelle qu'Auguste Raffet (1804-1860), dessinateur, graveur et peintre romantique, débuta dans l'atelier du baron Gros, lui-même ancien élève de David, et qu'il consacra la majeure partie de son œuvre aux soldats de la 1^{re} République et de l'Empire ; il réalisa également des dessins de guillotins comme *Deux têtes d'homme mort* (1833). Loin de Hugo, Verlaine imaginait donc qu'un artiste français né au xix^e siècle et tout entier dépositaire de la Révolution pût être habité par un rêve

8. Anatole France, *Les dieux ont soif* (éd. Pierre Citti), Paris, Le Livre de poche, 1989 [1912], p. 53.

9. Théophile Gautier, « La galerie française », *La presse*, 13 et 17 février 1849, reproduit dans *Tableaux à la plume* (éd. Sylvie Camet), Paris, L'Harmattan, 2000 [1880], p. 35-36.

10. Arsène Houssaye, *Histoire de l'art français au dix-huitième siècle*, Paris, Henri Plon, 1860, p. 163.

rococo : ce vers formulerait la *situation* historique du poète lui-même alors qu'il s'apprête à composer son second recueil sous l'égide de Watteau, *Fêtes galantes* (1869) – certaines de ces pièces sont publiées entre 1867 et 1869 dans la revue *L'Artiste* dirigée par Houssaye. Or dans une lettre datée du 22 juillet 1867, Hugo, alors à Bruxelles, envoie à quatorze jeunes poètes qui ont tous publié dans le premier *Parnasse contemporain* (parmi eux Verlaine) une lettre où il réaffirme que la poésie actuelle est tout entière issue des révolutions, 1830 et, partant, 1789. Ainsi, au parti de la rupture choisi par Hugo s'oppose celui de la continuité élu par Houssaye, Gautier, Banville, Anatole France et Verlaine (qui publient tous à l'époque chez Alphonse Lemerre dans *Le Parnasse contemporain*). Aux XVIII^e et XIX^e siècles, toute une histoire de France, une histoire de la peinture et de la poésie, semble contenue dans cette alternative : « Boucher guillotiné par David » ou « Watteau rêvé par Raffet » ? La réponse est peut-être à chercher là où on ne la soupçonnait pas, non plus tant dans ces illustres tableaux baptisés *fêtes galantes* que dans ces « frivoles ouvrages » qu'Évariste Gamelin vouait au mépris de la postérité, les « singeries ».

De Watteau et de quelques singes

Dans son ouvrage sur les artistes du XVIII^e siècle, Houssaye ouvre en ces termes le chapitre qu'il consacre au peintre des fêtes galantes : « Watteau est né de Watteau. Avant lui, qui donc avait trouvé cet enchantement et cette féerie ? [...] Où est le point de départ, où est l'école, où est la tradition¹¹ ? » Bien loin du XVII^e siècle et du classicisme, Watteau était à lui-même sa propre *origine*, idée ainsi glosée par les Goncourt :

C'est ainsi que chez Watteau les appropriations vénitiennes corrigent, atténuent, dissimulent ce que sa peinture a d'instinctivement flamand, lui créent un procédé, une cuisine d'art qui n'est ni italienne ni flamande, une palette d'éblouissement meublée de l'exquis des tons coloristes des deux pays, une palette qu'il fait française par [...] ce je ne sais quoi de léger, de spirituel, de galant, dirai-je presque, que prend sa touche matérielle dans la patrie de la vie civilisée. Alors Watteau n'est plus un peintre flamand, c'est un peintre français, et un Français par le *faire*, qu'on l'entende bien, et sans tenir compte de sa création et de sa poétique toute française. En effet, de

11. *Ibid.*, p. 161.

quelle école sort tel ou tel des tableaux de Watteau peint avec une originalité de couleur qui semble n'avoir ni précédent ni avant-coureur [...]»¹²?

Peintre sans père ni ascendant direct (tout au plus peut-on l'affilier à de lointains aïeux, les Flamands et les Vénitiens), Watteau serait à lui seul l'*inventeur* d'un art, l'art « français », qu'il inaugura dans l'histoire de la peinture occidentale. Dans leurs études sur Watteau, des critiques comme Houssaye, les Goncourt ou Gautier, établissent une véritable identité entre les termes « français », « galant » et « spirituel ». Artiste de la comédie italienne et des conversations élégantes, Watteau est sans cesse présenté à cette époque comme un *peintre d'esprit*, ou comme le peintre de l'esprit : « Si l'île de Cythère commandait un tableau », déclare Baudelaire, celui-ci serait « folâtre et riant comme celui de Watteau¹³ », Watteau en qui les Goncourt célèbrent bientôt « le maître qui a élevé l'esprit à la hauteur du style », mais « derrière les paroles rieuses » de « ces fêtes galantes », les hommes du XIX^e siècle se plaisent davantage à entendre une certaine « tristesse musicale¹⁴ ». Ainsi naquit ce lieu commun promis à une glorieuse postérité : la *mélancolie* de Watteau.

C'était oublier tout ce que la formation du peintre devait aux arts comiques. Houssaye rappelle en effet que le jeune Watteau travailla auprès d'un décorateur de la Comédie et de l'Opéra : Claude Gillot, qui « faisait des bons mots en peinture », allait « rire à belles dents devant les farces des saltimbanques de la foire » et « excellait [...] dans les ornements et dans les grotesques¹⁵ ». Passé par la suite dans l'atelier d'un autre décorateur, Claude III Audran, Watteau devint un maître au pinceau aussi « folâtre » et « fantasque » que ces comédies de Molière qu'il admirait tant :

Watteau fut par excellence le peintre de l'esprit et de l'amour, le *peintre des fêtes galantes*. [...] Son œuvre est des plus variés : outre ses mascarades champêtres et ses fêtes galantes, il a peint [...] des chinoiserries ravissantes comme au château de la Muette, des singeries pleines de malice comme au château de Chantilly. [...] En 1792 on fuyait son château, laissant aux fureurs des sans-culottes les fraîches images de Watteau, répandues çà et là au-dessus d'une porte ou d'une cheminée, sur un panneau ou sur un

12. E. et J. de Goncourt, « Watteau », *L'art du dix-huitième siècle*, op. cit., p. 81.

13. Charles Baudelaire, *Le musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* [1857], *Œuvres complètes* (éd. Claude Pichois), t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 413.

14. E. et J. de Goncourt, op. cit., p. 105 et 75.

15. A. Houssaye, op. cit., p. 171-172 (c'est l'auteur qui souligne).

paravent. Les sans-culottes dévastateurs [...] mettaient en pièces ces légers chefs-d'œuvre, coupables sans doute, parce qu'ils rappelaient les fêtes de l'esprit et de l'amour.

[...] Quel magique créateur! [...] Rien ne le rebute, tout avive son génie. Aujourd'hui il se passionne devant son chevalet; hier il peignait un salon à Chantilly: demain il peindra un panneau de carrosse, un dessus de clavecin, un paravent. C'est pour lui un jeu de jeter des arabesques sur les plafonds, des roses sur les miroirs, des féeries partout¹⁶.

Houssaye fait ainsi de Watteau un peintre ornemaniste autant qu'un peintre de chevalet. La formation de l'artiste auprès de Gillot puis d'Audran montre combien le genre de la maturité, ce genre *français* et *spirituel* des «fêtes galantes», a pu s'élaborer peu à peu dans le «jeu» des arts décoratifs comme les «grotesques» et les «arabesques», les «chinoiseries» et les «singeries». Non sans insistance, Houssaye attribue à Watteau la paternité de ces deux cabinets que sont au château de Chantilly la Petite et la Grande Singerie (1735 et 1737): aujourd'hui, les historiens d'art rendent ces deux «salon[s]» à un autre collaborateur d'Audran, Christophe Huët, peintre décorateur qui réalisa par la suite le Cabinet des Singes à l'hôtel de Rohan (1749-1752) ainsi que le Salon chinois au château de Champs-sur-Marne (1755). Apparues à la fin du règne de Louis XIV à l'initiative de Jean Bérain, ornemaniste et graveur, «chinoiseries» et «singeries» furent souvent associées dans les mêmes cabinets au nom d'un exotisme commun, celui de l'Extrême-Orient, mais si les premières ressemblent aux fêtes galantes par leur séjour champêtre et par le choix de leurs scènes humaines – les danses, les jeux ou la séduction... –, les secondes relèvent d'un genre bien plus ancien, les grotesques. Ce que Houssaye appelle ici «singeries» et que l'on désignait au XVIII^e siècle par le terme d'*arabesques* renvoie à des peintures polychromes et décoratives (plafonds, portes ou panneaux...), encadrées par des lambris dorés, réalisées sur un fond blanc uni (ce qui leur confère un aspect aérien) et ornées d'innombrables courbes (festons, rinceaux ou guirlandes...). Des boiseries elles-mêmes chantournées abritent de petits singes souvent vêtus à la dernière mode ou comme des comédiens italiens, satirisant l'espèce humaine et parodiant ses vices, telle la gourmandise, comme ses activités: la guerre, les loisirs (la chasse, le dressage de chien, la danse ou les jeux de plein air) et surtout les arts (la sculpture, la musique ou la peinture)... Mais les singeries du siècle de Louis XV servent une ambition

16. *Ibid.*, p. 188-196.

bien moins morale que ludique et décorative. De toutes les formes esthétiques que produisit le XVIII^e siècle, le cabinet des singes illustre peut-être le mieux l'art de vivre à la française qui distingue la fin de l'Ancien Régime, cette culture d'une société aristocratique et oisive qui, craignant par-dessus tout l'ennui, s'était exclusivement consacrée aux divertissements et aux plaisirs : « pleines de malice », les singeries étaient des salons entièrement voués au rire, cette *fête de l'esprit*. Tel, *Les singes de Mars*, panneau de Watteau perdu mais rendu célèbre par une gravure de Moyreau (1729), où des singes facétieux s'amuse avec des pièces d'artillerie en s'évertuant à mettre le feu aux poudres. Mais semblable *légèreté* tient aussi à ces décors aériens, fantaisistes et irréels, qui, dans la continuité des grotesques, défient les lois de la pesanteur ; ainsi trouve-t-on parfois de petits singes costumés qui jouent les *funambules* en marchant sur une corde et en tenant un balancier. On invoquera notamment une allégorie des arts forains, qui orne l'une des portes de la Grande Singerie au château de Chantilly, ou encore deux panneaux décoratifs issus d'un ensemble réalisé par Jean-Baptiste Oudry pour le château de Voré, *Divertissements champêtres* (1720-1723) : *La comédie burlesque* et *La danse* présentent dans leur partie supérieure des singes équilibristes, acrobates ou instrumentistes, perchés sur une corde ou sur des rinceaux au-dessus d'un jardin où jouent un dresseur et son ours, des comédiens italiens (musiciens aux habits de Pierrot et d'Arlequin) ainsi qu'un couple de danseurs amoureux, comme dans les fêtes galantes de Watteau.

Pour un artiste comme Watteau, la singerie, peinture décorative ou tableau de chevalet, dut être avant tout le lieu d'une méditation railleuse sur l'*imitation* : par la dérision, le peintre mettait en garde le spectateur comme lui-même contre le caractère dérisoire de l'art. La figure du singe, qui a le don de contrefaire l'espèce humaine, montrait tout le ridicule de l'acteur (on songe aux comédiens italiens, ces histrions) autant que la vanité du peintre, artiste qui prétend redoubler son modèle soit en imitant la Nature – c'est la représentation, ou *mimésis* – soit en copiant l'un de ses pairs – c'est le plagiat ou le pastiche. Si les pantomimes ou les masques grimaçants de la *commedia dell'arte* peuvent revêtir un aspect simiesque – Arlequin, Pantalon ou Pulcinella... –, Watteau s'est sans doute souvenu de l'adage *Ars simia naturæ* (« L'Art, singe de la Nature ») dans de petits tableaux comme *Le singe sculpteur* et surtout *Le singe peintre* : aujourd'hui perdue mais connue par une célèbre gravure de Desplaces, cette œuvre montre un

singe portant palette et pinceaux, assis entre un chevalet et un tableau qui, accroché au mur, représente Scaramouche, Pierrot et Arlequin. Cette gravure révèle combien l'artiste des fêtes galantes pouvait intimement s'identifier à un singe. Peut-être est-ce là un secret de l'âme des peintres ; ainsi Chardin dans *Le singe peintre* et *Le singe antiquaire*, jusqu'au XIX^e siècle Alexandre-Gabriel Decamps dans *Le singe peintre* (1845). À la fin de son étude consacrée à Chardin, Houssaye déclare : « Chardin, pour son poème burlesque des Singes singeant l'homme, pour sa pâte robuste, pour sa lumière miraculeuse, a été le premier mot de Decamps et le dernier mot de Watteau¹⁷. » De Watteau à Chardin et de Chardin à Decamps, c'est par la singerie que les peintres se transmettraient du XVIII^e au XIX^e siècle l'un de leurs secrets : la conscience du *ridicule de l'art*.

Mort très tôt dans le siècle, en 1721, Watteau aurait représenté à l'avance ce que furent les règnes de Louis XV et de Louis XVI, « à moins que », imagine Houssaye, « le dix-huitième siècle n'ait été une copie de Watteau » : les grandes dames de la Cour, comme la duchesse de Berry, fille du Régent, Mme de Pompadour jusqu'à Marie-Antoinette (« qui sera punie pour tout ce beau monde »), n'organisèrent-elles pas leurs divertissements comme la « copie » ou la *singerie* des fêtes galantes¹⁸ ? Ainsi l'*Ars simia naturæ* se trouvait-il plaisamment inversé. Mais, dans les années 1840 et 1850, le XIX^e siècle vit arriver au Salon carré du Louvre d'autres imitateurs de Watteau, des peintres comme Eugène Lami, Léon Pérèse et Émile-Charles Wattier, ainsi analysés par Baudelaire :

La Saison des roses [par Pérèse]. – C'est un sujet analogue, – une peinture galante et d'un aspect agréable, qui malheureusement fait songer à Wattier, comme Wattier fait songer à Watteau.

(*Salon de 1845*)

MM. WATTIER et PÉRÈSE traitent d'habitude des sujets presque semblables, de belles dames en costumes anciens dans des parcs, sous de vieux ombrages ; mais M. Pérèse a cela pour lui qu'il peint avec beaucoup plus de bonhomie, et que son nom ne lui commande pas la singerie de Watteau. Malgré la finesse étudiée des figures de M. Wattier, M. Pérèse lui est supérieur par l'invention. Il y a du reste entre leurs compositions la même différence qu'entre la galanterie sucrée du temps de Louis XV et la galanterie loyale du siècle de Louis XIII.

(*Salon de 1846*)

17. *Ibid.*, p. 266.

18. *Ibid.*, p. 166 et 256.

En passant, nous pouvons jeter un regard d'admiration et presque de regret sur les charmantes productions de quelques hommes qui, dans l'époque de noble renaissance dont j'ai parlé au début de ce travail, représentaient le joli, le précieux, le délicieux, Eugène Lami qui, à travers ses paradoxaux petits personnages, nous fait voir un monde et un goût disparus, et Wattier, ce savant qui a tant aimé Watteau. Cette époque était si belle et si féconde, que les artistes en ces temps-là n'oubliaient aucun besoin de l'esprit.

(*Salon de 1859*¹⁹)

Ainsi, déplore Baudelaire, peindre une fête galante en plein XIX^e siècle revient à pratiquer un genre «paradoxa[l]» parce que complètement anachronique, genre qu'il désigne comme «la singerie de Watteau». Aux antipodes de la *modernité*, Wattier apparaît comme le peintre d'un genre périmé que l'on qualifierait aujourd'hui de *kitsch* et qui, imitation d'un «goût dispar[u]», se rapproche dangereusement du *mauvais goût*. Wattier étant comme Raffet un ancien élève du baron Gros, le jeune Verlaine put-il seulement ignorer cette leçon de peinture délivrée par son maître Baudelaire ? De Watteau à Wattier et de Watteau à Verlaine (élection de l'initiale ou du «nom» ?), l'imitation ne peut plus procéder du pastiche mais de la parodie, faisant désormais de la fête galante un genre fondamentalement *ironique* (sans doute est-ce la conscience du ridicule attaché à l'art). Au premier vers du poème «L'allée», «Fardée et peinte comme + au temps des bergeries» (*PO*, 108), la césure irrégulière sur la conjonction «comme» suggère toute l'ironie d'un dysfonctionnement, l'imitation d'un art ancien, anachronisme inhérent à ce genre pictural baptisé *fêtes galantes* et qui confère son titre au recueil. Verlaine n'aurait-il pas tenté là d'inventer un nouveau genre poétique, genre qu'il appela d'un *nom* volontairement suranné, «fête galante», et qui pourrait tout aussi bien prendre celui de l'autre art que pratiqua Watteau, «singerie» ?

De Verlaine et d'autres singes

Verlaine, poète simiesque ? Edmond Lepelletier, son ami et son biographe, révèle combien il ressemblait étrangement à un singe ; ainsi, en 1869, alors qu'il venait de publier *Fêtes galantes* :

19. Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 386, 452 et 645.

[...] dans sa jeunesse, il était d'une laideur grotesque ; il ressemblait [...] à un singe, et son originalité babouinesque ne pouvait inspirer à une femme rencontrée qu'un sentiment d'éloignement, de répugnance, peut-être d'effroi et de dégoût. Si j'insiste sur ces particularités physiques, c'est que la critique, et aussi la philosophie et l'histoire, attachent trop peu d'importance à la vie sexuelle²⁰.

Cette analogie entre le poète et le singe serait de nature tout à la fois « grotesque » et « sexuelle », comique et érotique, soit *galante* selon son acception étymologique ou moderne ; sans doute Lepelletier songe-t-il aux deux attributs diaboliques que le christianisme conférait jadis au singe : le rire et la luxure. Pareille ressemblance est encore attestée par Verlaine lui-même dans deux caricatures de sa main, dessins où il apparaîtrait avec un faciès de singe et qui rappelleraient les comparaisons physiognomoniques que Le Brun ou Lavater établissaient entre l'homme et l'animal : un croquis de 1862, où le jeune poète se représente de profil avec un front énorme, haut et fuyant, des yeux bridés, des mâchoires proéminentes et un rictus sur les lèvres²¹, ou encore une esquisse de 1893, qui associe à un couple de singes des autoportraits remarquables par la forte saillie de l'arcade sourcilière²². Bien près, Jean Lorrain propose du poète décédé en 1896 un étonnant portrait *post mortem* : « le bas du visage est simiesque et grimace, même dans l'immobilité de la mort, avec la menace des maxillaires énormes²³ ». Ces témoignages et ces dessins conduisent à mesurer combien, de sa jeunesse à sa mort, Verlaine a pu se rêver en singe, comme Watteau lui-même, analogie manifestée sur son propre visage et sans doute dans son œuvre, à la manière d'une *signature*. Dans l'une de ses *Fêtes galantes*, « Cortège » (publié par Houssaye en mars 1869), le « babouinesque » Verlaine introduit dans l'île de Cythère un animal exotique, aussi étrange qu'étranger, un singe :

Un singe en veste de brocart
Trotte et gambade devant elle
Qui froisse un mouchoir de dentelle
Dans sa main gantée avec art,

20. Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine. Sa vie. Son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 212-213.

21. *Album Verlaine* (éd. Pierre Petitfils), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 32.

22. Serge Fauchereau, *Peintures et dessins d'écrivains*, Paris, Éditions Belfond, 1991, p. 88.

23. Jean Lorrain, *La ville empoisonnée : Pall-Mall*, Oxford, Crès, 1936 [1930], p. 93.

Tandis qu'un négrillon tout rouge
 Maintient à tour de bras les pans
 De sa lourde robe en suspens,
 Attentif à tout pli qui bouge ;

Le singe ne perd pas des yeux
 La gorge blanche de la dame,
 Opulent trésor que réclame
 Le torse nu de l'un des dieux ;

Le négrillon parfois soulève
 Plus haut qu'il ne faut, l'aigrefin,
 Son fardeau somptueux, afin
 De voir ce dont la nuit il rêve ;

Elle va par les escaliers,
 Et ne paraît pas davantage
 Sensible à l'insolent suffrage
 De ses animaux familiers. (PO, 110-111)

Érotique et comique, *galant*, ce singe habillé à la mode humaine pourrait s'être échappé des panneaux décoratifs que Houssaye attribuait à Watteau : sur un panneau de la Grande Singerie au château de Chantilly, deux singes agenouillés, voire prosternés, encensent une dame vêtue d'une ample robe chinoise (Huet avait pastiché la célèbre *Idole de la déesse Ki Mão São*, scène d'adoration peinte par Watteau pour le château de la Muette et gravée par Aubert en 1731). Mais lorsqu'il tente d'identifier la genèse du recueil (et donc celle de « Cortège »), Lepelletier invoque quant à lui une source littéraire, un poème de Hugo, « La fête chez Thérèse ». Cette pièce des *Contemplations* relate une fête galante à la manière des bals masqués mis à la mode sous la Monarchie de Juillet. « Thérèse la duchesse » fait ériger « dans son jardin charmant » les tréteaux d'un théâtre où apparaissent tour à tour les personnages de la comédie italienne puis un singe musicien :

Tout nous charmait, les bois, le jour serein, l'air pur,
 Les femmes tout amour, et le ciel tout azur.
 Pour la pièce, elle était fort bonne, quoique ancienne.
 C'était, nonchalamment assis sur l'avant-scène,
 Pierrot, qui haranguait, dans un grave entretien,
 Un singe timbalier à cheval sur un chien.

Rien de plus. C'était simple et beau. – Par intervalles,
 Le singe faisait rage et cognait ses timbales ;
 Puis Pierrot répliquait. – Écoutait qui voulait.

L'un faisait apporter des glaces au valet ;
 L'autre, galant drapé d'une cape fantasque,
 Parlait bas à sa dame en lui nouant son masque [...].

C'est à «La fête chez Thérèse» que Verlaine a bien pu emprunter l'image d'un singe en pleine fête galante (image que l'on ne retrouve dans aucun autre recueil de l'époque) et peut-être aussi la rime *fantasque* : *masque*, qu'il utilise dans «Colombine» et avec une variation dans «Clair de lune». Mais l'emprunt est sans doute ironique : le «Cortège» de Verlaine serait la singerie de Hugo comme «La fête chez Thérèse» n'était en fait qu'une «singerie de Watteau»... ou «Un Watteau rêvé par Raffet». En Hugo, Verlaine ne pouvait que constater l'étonnant *paradoxe* (selon le mot de Baudelaire) qui consiste à composer une «fête galante» en plein xix^e siècle alors que l'on s'était précisément défini comme l'héritier de la Révolution et de la Terreur. Au Livre I des *Contemplations*, «La fête chez Thérèse» (xxii) est étrangement situé entre deux longs poèmes, «Réponse à un acte d'accusation» (vii) et «Quelques mots à un autre» (xxvi), où Hugo prétendait avoir inauguré en 1830 le 1793 de la poésie française :

J'ai foulé le bon goût et l'ancien vers françois [...]
 Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
 Je fis souffler un vent révolutionnaire. [...]
 Oui, je suis ce Danton, je suis ce Robespierre! [...]
 J'ai pris et démoli la bastille des rimes. [...]

Nous faisons basculer la balance hémistique. [...]
 C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin,
 J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ;
 Les mots de qualité, les syllabes marquises,
 Vivaient ensemble au fond de leurs grottes exquises [...].

Toute une révolution, aussi lexicale que prosodique, aurait affecté le dictionnaire – ces «syllabes marquises» qui semblent tout droit issues des fêtes galantes – et la métrique elle-même – le nombre et la rime, auxquels le Robespierre du vers croyait redonner tout le tranchant de la *coupe* par la césure irrégulière et l'enjambement. Inventé vers 1170 à l'âge féodal, l'*alexandrin* portait un nom de monarque et s'identifiait tout entier à l'Ancien Régime. Hugo prétendait avoir guillotiné «l'ancien vers françois», véritable Louis xvi de la langue, en lui assignant par deux coupes concurrentes une nouvelle cadence, non plus le double hémistique (6-6) mais le trimètre (4-4-4) : «J'ai disloqué / ce grand + niais / d'alexandrin.»

Or dès les années 1850, cette Terreur prosodique ne remporte plus les suffrages de la génération nouvelle. Dans un article de 1892, Mallarmé opposera à la «beauté énorme» du «colosse» Hugo, tout pesant de «gravité», «le fol, [...] tourbillonnant génie» du «sylphe» Banville : il est le *funambule* «dans la voltige», «pointe d'aile» faisant jaillir «sa fusée de clair rire²⁴». Après avoir cité un poème en prose qu'il composa jadis en son honneur, «pauvre trumeau, suranné», Mallarmé célèbre «l'étincellement de la gaité», «l'ironie dardée souveraine» et de «scintillantes qualités, épanouies aux deux siècles français aristocratiques dont Banville résuma la tradition en ce mot : *l'esprit*», car c'est bien lui, «le seul spirituel», qui «inventa [...], avec les *Odes funambulesques*, le comique versifié ou issu de la prosodie, rimes et coupes²⁵». Mallarmé glosait l'avertissement d'*Odes funambulesques* (1859), où Banville invitait à «imaginer une nouvelle langue comique versifiée, appropriée à nos mœurs et à notre poésie actuelle, et qui procéderait du véritable génie de la versification française en cherchant dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques²⁶». À la suite de Banville, Mallarmé identifie un comique spécifiquement «français» qu'il affine aux siècles «aristocratiques» de Louis XIV et de Louis XV, ce que confirme la référence aux arts décoratifs du XVIII^e siècle, le «trumeau» avec ses lambris dorés en arabesque et ses peintures galantes. Ce comique porte un nom, «*l'esprit*», que Voltaire avait défini en ces termes dans *l'Encyclopédie* :

[...] ce mot, en tant qu'il signifie *une qualité de l'âme*, [...] on pourroit le définir, *raison ingénieuse* [...]. Ce n'est pas toujours par une métaphore qu'on s'exprime spirituellement ; c'est par un tour nouveau ; c'est en laissant deviner sans peine une partie de sa pensée, c'est ce qu'on appelle *finesse, délicatesse* ; & cette manière est d'autant plus agréable, qu'elle exerce & qu'elle fait valoir *l'esprit* des autres [...]. L'auteur ne pouvoit, ce semble, ni mieux cacher ni mieux faire entendre ce qu'il pensoit, & ce qu'il craignoit d'exprimer [...]. De pareils traits plaisent à tout le monde, & caractérisent *l'esprit* délicat d'une nation ingénieuse²⁷.

24. Stéphane Mallarmé, «Théodore de Banville», *Divagations* [1897], *Œuvres complètes* (éd. Bertrand Marchal), t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2003, p. 143-145.

25. *Idem.*

26. Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes* (éd. Peter J. Edwards), t. III, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 4.

27. Article «Esprit», *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Diderot et d'Alembert (dir.), Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772 (c'est l'auteur qui souligne).

Voltaire désignait par un même mot, « l'esprit », une qualité intellectuelle (« *raison ingénieuse* » et « *finesse* »), un art de la formule (« on s'exprime » par « tour[s] » ou par « traits »), voire un style (une « manière »), ainsi que la quintessence d'une culture nationale, l'esprit français. Au XIX^e siècle, le *funambulesque* est l'héritier de ce comique *spirituel* qui distinguait les salons du siècle de Louis XV, siècle de la métromanie avec ses madrigaux, ses bouts-rimés et ses épigrammes... Dans sa conversation galante de « Sur l'herbe », Verlaine n'a-t-il pas songé au madrigal que Voltaire composa pour Mlle Camargo, célèbre danseuse que peignit Lancret, le disciple de Watteau ? Par son « agréable » « *délicatesse* » et ses « traits » qui « plaisent », l'esprit se révèle *galant*, à la fois comique et érotique, drôle et sensuel. Ce comique français tout de charme et de subtilité procède de la *suggestion* : en « laissant deviner sans peine une partie de [l]a pensée », il « exerce » et « fait valoir l'esprit des autres », l'intelligence de l'auditeur ou du lecteur. Ainsi la pointe des « Coquillages » (« Mais un, entre autres, me troubla » (PO, III)) éveille-t-elle par son imprécision l'imagination d'un Hugo séduit : « Que de choses délicates et ingénieuses dans ce joli petit livre des *Fêtes Galantes* ! Les *Coquillages* ! quel bijou que le dernier vers²⁸ ! » C'était saluer en Verlaine, poète de « la grotte », de la rocaïlle et du grotesque, cet esprit que Voltaire avait appelé « *raison ingénieuse* » et qui consiste à laisser deviner au lieu de nommer. L'*allusion*, procédé lascif et comique, se retrouve en maint endroit de ce recueil aux « sujets érotiques, si vagues » volontairement, ou plutôt malicieusement : le spirituel Verlaine imposerait partout dans le livre l'empire de la *connotation*, ce régime poétique de signification où la possibilité d'un sens second ou oblique (souvent sexuel) menace de faire de chaque mot un jeu de mots (ainsi « coquillage », « patinant », « exquise mort », « extase », « confesse » ou « Gesticulent »...). Car l'esprit n'est rien sans le *mot d'esprit*.

Lorsque l'on tente de le définir, le comique spirituel, si insaisissable, appelle des images de légèreté : « *esprit* » pour Voltaire, « *funambule* » pour Banville, « *sylphe* » pour Mallarmé ou encore « *singe* » à « *gambade[s]* » pour le Verlaine de *Fêtes galantes*. S'il voulut intituler « Trumeau » son poème « Mandoline », ce dernier ne put-il rêver à certain singe funambule que l'on trouve par exemple dans les *singeries* de Chantilly, décorations « pleines de malice » et, on l'a vu, attribuées

28. Lettre de Victor Hugo à Paul Verlaine, 16 avril 1869, reproduite dans P. Verlaine, *Correspondance générale. 1857-1885* (éd. Michael Pakenham), Paris, Fayard, 2005, p. 157.

à Watteau, l'artiste « spirituel » et « français » ? Les Goncourt avaient montré que le maître des fêtes galantes inventa une « poétique toute française », devenant « un peintre français, et un Français par la *faire* », par la technique de « la touche matérielle ». La leçon de peinture était aussi de poésie : ce comique français qu'est l'esprit doit lui aussi *naître* d'un instrument technique compris dans sa matérialité même ; ainsi, écrit Mallarmé, Banville le funambule « inventa [...] le comique versifié ou issu de la prosodie, rimes et coupes²⁹ ». C'est le rêve d'un comique spirituel qui serait tout entier *déduit* de la métrique elle-même, le vers *français*, structure syllabo-accentuelle dont les procédés sont le nombre et la rime. Verlaine révère lui aussi le poète d'*Odes funambulesques*, qu'il rencontre dès 1863 et dont il se souviendra comme d'un « brillant causeur, [...] d'une malice douce et sans fiel » et dont le « visage [...] rappelait celui du Gille de Watteau³⁰ ». *Fêtes galantes* relève du funambulesque, dans lequel se recueille, disait Banville, l'ambition moderne d'une « nouvelle langue comique » déduite de « la versification française ». Or pour que le poète devienne lui-même funambule, équilibriste ou acrobate, il lui faut inventer ce que Mallarmé appelle « un geste [...] qui scande³¹ », un geste prosodique. *Fêtes galantes* multiplie les mouvements malicieux ou affectés de mains et de jambes que l'on pourrait désigner comme des *singeries* : Arlequin « pirouette quatre fois » (PO, 107) alors que « Gesticulent » Scaramouche et Pulcinella (PO, 114) ; si un audacieux « me[t]/ [S]es deux mains partout » (PO, 115), un « troupeau/ De dupes » a levé « Les pattes » sur Colombine (PO, 119) ; la galante de « L'allée » « froisse en ses doigts fluets » un éventail, « Avec mille façons et mille afféteries » (PO, 108) ; la coquette d'« À la promenade » donne à baiser « l'extrême phalange/ Du petit doigt » (PO, 109) ; enfin, la dame de « Cortège » « froisse un mouchoir de dentelle/ Dans sa main gantée », tandis qu'un singe « Trotte et *gambade* devant elle » (PO, 110), geste malicieux qui en annonce un autre, plus malicieux encore, en imposant un littéral *enjambement* :

Le négrillon parfois soulève
Plus haut qu'il ne faut, l'aigrefin,
Son fardeau somptueux, afin
De voir ce dont la nuit il rêve. (PO, 111)

29. S. Mallarmé, « Théodore de Banville », p. 145.

30. P. Verlaine, « Souvenirs sur Théodore de Banville » (1891), *Œuvres en prose* (éd. Jacques Borel), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 282.

31. S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations, op. cit.*, p. 207.

Le comique funambulesque, à la suggestivité tout érotique, naît de moyens prosodiques : la rime (*aigrefin* : *afin*) et la coupe du rejet (« *afin/ De voir* »). Placé sous l'égide d'un singe qui bondit et « gambade », l'enjambement – rejet ou contre-rejet – se fait spirituel dans *Fêtes galantes* lorsque le poète s'amuse à séparer par ce geste, la coupe qu'impose la rime, une locution ordinairement indivisible, exacte *transgression* de la langue française (ou de la dame) par le vers français : locution prépositionnelle (« *afin/ De voir* », « *en quête/ De son beau pirate* » ou « *grâce/ Au vent léger* »), locution conjonctive (« *et sans/ Que la crise monte à la tête* ») ou encore expression lexicalisée (« *l'une/ Après l'autre* », « *si ma mémoire/ Est bonne* », « *vont/ Et viennent* » ou « *À bas/ Les pattes!* »)... D'autres enjambements, qui placent un terme atone à la rime, relèveraient de ce geste prosodique que nous appellerions *singerie* : un déterminant possessif (« *et nos/ Parieurs* » ou « *sous son/ Capuce* »...), un adjectif indéfini (« *pour mainte/ Cruelle* »...), un adverbe (« *et quasi/ Tristes* »...) ou encore une préposition (« *hormis/ La faim* », « *tous ses trésors pour/ Mettre à vos pieds ce gage* », « *luisant sous/ Son masque* »...). La rime, qui est située sur le *bord* du vers et qui est principe de *symétrie*, est funambule ou équilibriste, moins à la manière d'un clown (comme dans « *Le saut du tremplin* » par Banville) qu'à l'image d'un animal aussi agile qu'aérien, un singe qui *saute* ou « gambade ». En 1887, l'historien d'art Walter Pater imagine que Watteau représenta dans ses fêtes galantes des acteurs tragiques costumés comme les comédiens italiens et les contrefaisant (ou les singeant) dans « une sorte de comédie qui ne serait qu'une sorte de tragédie à l'envers³² » ; de même, par la rime *acrobate* d'un comique funambulesque ou simiesque, Verlaine inventerait le ton poétique d'une mélancolie moderne, aérienne et spirituelle : la *tragique à l'envers*³³. Au début de « *Clair de lune* », ce ton résulte de la *connotation* ironique que l'enjambement active dans le groupe syntaxique « *et quasi/ Tristes* ».

32. Walter Pater, « Un prince des peintres de cour », *Portraits imaginaires* (éd. Rodolphe Hauchement), Toulouse, Éditions Ombres, 2012 [1887], p. 21.

33. « Par la croisée », poème en prose que Verlaine publie en janvier 1870 dans la revue *La parodie* (soit moins d'un an après *Fêtes galantes*), figure ce *tragique à l'envers* ou ce *tragique réversible* sous les espèces d'une girouette, « un magot de la Chine en fer peint de toutes les couleurs [qui] tournoyait au vent encore frais et tirait [la] langue » : le poète et son ami regardaient passer un cortège funèbre, véritable vision de la Mort, lorsque (ajoute-t-il) « le magot de la Chine en grinçant nous tira la langue sans que [...] nous eussions envie de nous réjouir d'autre chose que de cette misérable vie humaine qui a toujours le mot pour rire » (*Les mémoires d'un veuf*, 1886, *Œuvres en prose*, p. 75).

La prosodie de *Fêtes galantes* est tout en *arabesque*, et c'est bien ainsi que l'on désignait le genre décoratif de la singerie au XVIII^e siècle. Dans « Colombine », le choix des vers brefs et de l'hétérométrie confère à la ligne du poème, ligne picturale autant que musicale, la sinuosité aérienne des grotesques, qui sont rinceaux et guirlandes :

Léandre le sot,
Pierrot qui d'un saut
 De puce
Franchit le buisson,
Cassandre sous son
 Capuce.

Arlequin aussi,
Cet aigrefin si
 Fantasque
Aux costumes fous,
Ses yeux luisant sous
 Son masque. (PO, 119-120)

De « Cortège » à « Colombine », l'« aigrefin » n'est plus le négriillon mais Arlequin lui-même, et la « gambade » du singe s'est muée en un « saut/ De puce » que réalisent au même instant Pierrot et le rejet, véritable *coïncidence* du clown italien et du vers français. Mais cette *sinuosité* dont rêve le poète concerne également la cadence des vers *fixes*, le décasyllabe et l'alexandrin, auxquels Verlaine entend rendre toute leur mobilité. En 1865, il admirait Baudelaire pour avoir su « donner à l'hexamètre à rimes plates cette souplesse qui seule le sauve de la monotonie³⁴ » (par des césures sur proclitique). Lui-même crut « avoir assez brisé le vers [...] en déplaçant la césure le plus possible » ; aussi, pour traiter « des sujets “gracieux”, comédie italienne et bergerades contournées », usa-t-il parfois de l'alexandrin, ce mètre « très fluide avec ou sans mollesse, témoin Racine³⁵ » ou tel vers de « Dans la grotte », commenté en ces termes par Rimbaud :

J'ai les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine [...]. C'est fort bizarre, très drôle ; mais vraiment, c'est adorable. Parfois, de fortes licences ; ainsi :

Et la tigresse épou-vantable d'Hyrkanie
est un vers de ce volume³⁶

34. P. Verlaine, « Charles Baudelaire », *L'art*, 16 novembre 1865, *Œuvres en prose*, p. 611.

35. P. Verlaine, *Critique des « Poèmes saturniens »*, *La revue d'aujourd'hui*, n° 3, 15 mars 1890, *ibid.*, p. 721-722.

36. Arthur Rimbaud, lettre à Georges Izambard, 25 août 1870, *Œuvres complètes* (éd. André Guyaux), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 332.

De vers à vers ou d'hémistiche à hémistiche, sans doute sont-ce ces « fortes licences » d'une versification à gambades – du rejet « saut/ De puce » à la césure sur « pou » (autre animal bondissant, acrobate) – qui rendent le recueil « très drôle ». Or cette césure intérieure à un mot est précisément placée dans un vers qui peut aussi se scander comme un trimètre à la cadence hugolienne : « Et la tigres-/ se épou+vanta-/ ble d'Hyrkanie » (4-4-4). Dans son *Petit traité de poésie française* (1872), Banville rappelle l'état de la métrique à la fin du XVIII^e siècle : l'alexandrin post-racinien ou voltairien, l'immuable 6-6, avait fini par devenir « le vers invertébré, le vers mollusque » mais plus autoritaire que Louis XIV lui-même : « il fallait la Révolution pour balayer ce fumier tragique », et c'est grâce à maints enjambements que « Chénier avait reconquis le vers français [...]. C'était un crime, et on sait qu'il le paya de sa tête » ; Hugo fit alors son œuvre, mais Banville déplore qu'il « n'ait pas été un révolutionnaire tout à fait » puisqu'il n'a pas su se donner la liberté « de toutes les césures et de toutes les coupes³⁷ ». Même s'il « amène à l'extrême la tension entre frontières syntaxiques et frontières de segments », le Robespierre de 1830 « ne détruit jamais complètement la possibilité d'un marquage à la position 6 » et « laisse en survie la structure bisegmentée de l'alexandrin classique (la *prudence à l'hémistiche*³⁸) ». Son acte le plus audacieux fut sans doute dans sa poésie³⁹ la césure entre les constituants d'un nom composé, comme en un vers extrêmement rare d'« Écrit en 1846 », poème des *Contemplations* placé sous le signe du sanglant « quatre-vingt-treize » ; cet alexandrin tente de faire coïncider le trimètre comme nouveau nombre (4-4-4) avec trois dates de la Révolution qui, entre 1789 et 1792, contribuèrent à la chute de Louis XVI et à la fin de l'Ancien Régime : « Et le vingt juin, / le dix + août, / le six octobre ». Bien qu'il portât atteinte au double hémistiche (6-6), Hugo ne risqua jamais la césure à l'intérieur même d'un mot, la seule à pouvoir exclure absolument l'identification d'un accent syntaxique à la sixième syllabe, césure que l'auteur de *Fêtes galantes* fut l'un des tout premiers à expérimenter en France, sept ans après Banville et deux ans après Mallarmé. L'existence d'un recueil baptisé

37. Th. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Ressouvenances, 1998 [1872], p. 94 à 110.

38. Jacques Roubaud, *La vieillese d'Alexandre*, Paris, Éditions Ramsay, 1988, p. 107 (c'est l'auteur qui souligne).

39. À l'inverse du théâtre où Hugo ose, dès 1829, placer des prépositions monosyllabiques à la position 6 de l'alexandrin.

Fêtes galantes et pourvu d'une *césure* si moderne, celle qui consiste à « couper les mots en deux⁴⁰ », attestait ironiquement sous les yeux de Hugo que la guillotine n'avait jamais été jusqu'alors un vrai instrument pour la poésie française et qu'en métrique comme en politique *tout restait à faire* (dans l'alexandrin ou dans le décasyllabe ainsi que dans les autres mètres) : même après 1793 et 1830, la France des poètes était encore celle de Watteau, la nation de ce bel esprit qui se faisait jadis entendre dans les salons rococo ou dans ces cabinets aristocratiques appelés *singeries*.

En 1897, Mallarmé informera le « lecteur français » sur un « fait d'actualité : on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais, hors de la place publique », à la *crise* du vers⁴¹. Hugo n'est plus alors, enterré depuis 1885 dans la « crypte » du Panthéon, mais l'alexandrin (ou « cadence nationale ») est enfin sérieusement menacé par une *scission* totale, l'avènement du vers libre que pratiquent des poètes francophones d'origine étrangère, les Symbolistes : « La variation date de là : quoique en dessous et d'avance inopinément préparée par Verlaine, si fluide, revenu à de primitives épellations⁴². » Car c'est bien malgré lui que ce dernier a ouvert la voie aux vers-libristes ; ainsi écrit-il en 1894 dans ses *Épigrammes* :

Il est vrai que je reste dans ce nombre
Et dans la rime, un abus que je sais
Combien il pèse et combien il encombre,
Mais indispensable à notre art français

Autrement muet dans la poésie
Puisque le langage est sourd à l'accent. (PO, 854)

La poésie de « Verlaine, si fluide », est toute française parce qu'elle se déduit entièrement de cette métrique syllabo-accentuelle qui est inhérente à l'idiome national – tel « l'alexandrin, que personne n'a inventé et qui a jailli tout seul de l'instrument de la langue⁴³ ». Bien plus, si « le langage est sourd à l'accent », il l'est peut-être aussi au sens, car il a besoin du « nombre » et de la « rime » pour *éveiller* certaine signification

40. Georges Longhaye, commentant en 1869 le trimètre de Mallarmé : « Accable, belle indo+lemment comme les fleurs », propos reproduit dans *Mallarmé* (éd. Bertrand Marchal), Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998, p. 23.

41. S. Mallarmé, « Crise de vers », p. 204-205.

42. *Ibid.*, p. 205 et 207.

43. S. Mallarmé, « Enquête sur l'évolution littéraire » par Jules Huret [1891], *ibid.*, p. 697-699.

latente des mots en la suggérant : ce sens, qui est spirituel, se nomme *connotation*. Mais c'est le principe même de la représentation qui est ici en jeu : dès *Fêtes galantes*, Verlaine a contribué à mettre fin au système aristotélicien de la poésie *mimétique* – dont Hugo relevait encore – pour instaurer le système moderne de la poésie *suggestive*. Au dernier chapitre de la *Poétique*, Aristote avait peut-être senti une réelle menace peser sur la *mimésis*, imitation idéalisante de la Nature : ce danger s'appelait Callipédès, acteur tragique que Mynniscos avait traité de singe à cause de son jeu outrancier et dont le philosophe condamnait lui-même la gestuelle réaliste, gestuelle médiocre parce qu'elle s'abaissait à imiter les femmes du peuple. Aristote avait-il deviné que ce serait un singe qui, un jour, mettrait un terme définitif au rêve de la *mimésis* ? Ce ne fut point le réaliste Callipédès, mais le suggestif Verlaine.

Si dans la poésie du XIX^e siècle un genre se fût appelé « fête galante », il aurait existé depuis plusieurs décennies : sans omettre « La fête chez Thérèse » (1856), on recensera entre autres *La comédie de la mort* (1838) de Gautier – « Rocaille », « Pastel » ou « Watteau »... –, « Les phares » de Baudelaire (1857), « Placet futile » de Mallarmé (1862) ou encore çà et là parmi les vers de Banville, *Les cariatides* (1843) – « Les Caprices, en dizains à la manière de Clément Marot », avec « Fête galante », « Bal masqué », « Pierrot » et « Trumeau »... ou les triolets et les madrigaux d'« En habit zinzolin » –, ainsi qu'*Odes funambulesques* (1857) – comme « Les Folies-Nouvelles » ou « La Voyageuse »... Un recueil baptisé en 1869 *Fêtes galantes* ne pouvait donc être élaboré que comme la « singerie » d'un lieu commun que la poésie contemporaine avait fini par user. *Fêtes galantes*, recueil simiesque ? Certes, Verlaine pratique l'imitation en empruntant au comique banvillien de la rime : rimes riches (*brocart :: avec art et devant elle :: dentelle* pour chanter le singe de « Cortège », *manchon :: Fanchon, combine :: Colombine* ou *ridicule :: canicule...*), rimes d'inclusion (*gratte :: ingrate, puce :: Capuce* ou *Églé :: déréglé*), rimes équivoquées (*Des astres :: Désastres, l'une :: Lune* ou *grâce :: grasse*), rimes annexées (« je mets/ Mes deux mains partout désormais ! ») ou rimes rares (*beau pirate espagnol :: langoureux rossignol*)... Mais sur les vingt-deux poèmes d'un si mince recueil, Verlaine place deux fois à la rime chacun de ces neuf couples de mots : (*berga*) *masque(s) :: fantasque(s)*, qu'il emprunte peut-être à « La fête chez Thérèse », *arbre(s) :: marbre(s), avec :: sec, moi :: émoi, Madame :: âme, cœurs :: langueurs* ou *cœurs :: moqueurs, jupes :: dupes* et *glacé :: passé*. Il semble que le jeune Verlaine s'évertue par la rime à s'imiter lui-même,

comme si, poète autant que singe, il singeait déjà sa propre *manière* ou que cette manière fût une exacte *singerie*. Tout l'enjeu ne serait-il pas de se distinguer du modèle banvillien pour inventer le *verlainien* en s'imposant comme sa propre *origine*, la rime servant alors de signature prosodique? Le «babouinesque» poète n'a jamais cessé de *se singer lui-même* et, parmi tous ses recueils, d'imiter avec insistance ce livre où apparaissait précisément un singe de Watteau. Dans *Les poètes maudits*, le «Pauvre Lelian» de 1884 n'est que le singe du Verlaine de 1869, comme *Pour Cythère* celui de *Fêtes galantes*. L'autoparodie semble *inhérente* à ce recueil, comme si l'un des secrets de Verlaine s'y trouvait formulé. Le poète s'imité à l'intérieur même de *Fêtes galantes* – par l'emprunt de ses propres rimes –, puis de *Fêtes galantes* (1869) à *Jadis et naguère* (1884) – «Les uns et les autres», «comédie» dédicacée à Banville et qui «se passe dans un parc de Watteau» (PO, 334) –, jusqu'à *Parallèlement* (1889), dans «À la manière de Paul Verlaine» («C'est à cause du clair de la lune / Que j'assume ce masque nocturne» (PO, 503)) ou encore dans «La dernière fête galante»: des amants, «trop ridicules un peu / Avec [leurs] airs de n'y toucher qu'à peine», regrettent leur *embarquement pour Cythère* (les «épithalames» et «les moutons / Enrubannés»), puis, se séparant d'un commun accord, choisissent «L'embarquement pour Sodome et Gomorrhe!» (PO, 508).

Étrangement, c'est en singeant les autres et surtout lui-même que le jeune poète de *Fêtes galantes* se révéla un maître et l'héritier d'Edgar Poe comme de Baudelaire. Ses deux prédécesseurs proférèrent tour à tour un adage, «La Poésie [...] n'a d'autre but qu'elle-même», propos que le premier Verlaine citait avant de le gloser en ces termes: «Oui, l'Art est indépendant de la Morale, comme de la Politique, comme de la Science [...]. Oui, le but de la Poésie, c'est le Beau, le Beau seul, le Beau pur, sans alliage d'Utile, de Vrai ou de Juste⁴⁴», la Beauté et l'effet qu'elle suscite, le *désir*. C'était la question du *principe poétique*, qui détermine l'Art pour l'Art: comme «Watteau est né de Watteau», la Poésie n'a pour *origine* qu'elle-même, née de ces formes françaises que sont la Langue et le Vers. Rien ne lui est antérieur, ni idée politique ni pensée morale, contrairement à ce que croyait Hugo, qui composait «en introduisant de force et brutalement dans sa poésie ce qu'Edgar

44. P. Verlaine, «Charles Baudelaire», *op. cit.*, p. 605.

Poe considérait comme l'hérésie moderne capitale, – *l'enseignement*⁴⁵ ». Se *situant* dans cette Histoire de France qu'est l'histoire des formes, le suggestif Verlaine avait reconnu la poésie comme un *absolu* – et comme le seul –, absolu auquel il conféra les traits les plus drôles et les plus humbles, ceux d'un singe.

45. Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [1857], *Œuvres en prose*, p. 337 (c'est l'auteur qui souligne).