

Claude Cuénot, *Le Style de Paul Verlaine*, Paris, C.D.U., 1963, 2 tomes, 581 p.; Éléonore M. Zimmerman, *Magies de Verlaine*, Paris, José Conti, 1967, 351 p.

A. Calder

Baudelaire

Volume 1, Number 1, avril 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500012ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500012ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Calder, A. (1968). Review of [Claude Cuénot, *Le Style de Paul Verlaine*, Paris, C.D.U., 1963, 2 tomes, 581 p.; Éléonore M. Zimmerman, *Magies de Verlaine*, Paris, José Conti, 1967, 351 p.] *Études littéraires*, 1(1), 149–152.
<https://doi.org/10.7202/500012ar>

Claude CUÉNOT, *le Style de Paul Verlaine*, Paris, C. D. U., 1963, 2 tomes, 581 p.; Éléonore M. ZIMMERMANN, *Magies de Verlaine*, Paris, José Corti, 1967, 351 p.

Depuis 1950, la critique verlainienne¹ a fait d'étonnants progrès dans trois sens. D'abord, vers la solution des problèmes biographiques. J.-H. Bornecque, dans ses livres sur les *Poèmes saturniens* et les *Fêtes galantes*, a apporté d'importantes indications et hypothèses sur la vie sentimentale de Verlaine à l'époque où il composait ces deux recueils. Dans son livre remarquable sur *Verlaine et l'Angleterre*, V. P. Underwood semble avoir fait toutes les précisions sur les contacts du poète avec l'Angleterre, contribuant surtout à notre compréhension des poèmes de *Romances sans paroles*, de *Sagesse*, et de *Cellulairement*, manuscrit prisonnier qui s'est réparti dans les recueils subséquents. M. Underwood avait d'ailleurs, il y a trente ans, remis tout en question, et inauguré les travaux de précision sur cette poésie où « l'imprécis au précis se joint », en révélant l'importance de la chronologie et les erreurs créées à ce point de vue par les défauts de la *Correspondance* publiée et de l'étude de M. Dupuy sur *Cellulairement*².

¹ Voir surtout : J.-H. Bornecque, *Études verlainiennes I, les Poèmes saturniens*, Paris, Nizet, 1952, et, du même auteur, *Lumières sur les Fêtes galantes*, Paris, Nizet, 1959; V. P. Underwood, *Verlaine et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1956; J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955; « Faveur de Verlaine », pp. 162-185; O. Nadal, *Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1961 (reprise des deux introductions à l'édition du *Club du meilleur livre*); G. Zayed, *la Formation littéraire de Verlaine*, Genève, Droz; Paris, Minard, 1962.

² Voir les articles suivants de M. Underwood : « Chronologie verlainienne », *Revue d'histoire de la philosophie*, janvier 1938; « le Cellulairement de Paul Verlaine », *Revue d'histoire littéraire*, juillet-septembre, 1938; « Chronologie des lettres anglaises de Verlaine », *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre, 1939.

La deuxième critique, complémentaire des travaux biographiques, concerne l'expérience vécue qui se fait jour à travers bien des poèmes. Sous ce chapitre, il convient de signaler deux brèves études, très denses, de J.-P. Richard et d'O. Nadal. Le premier, dans *Poésie et profondeur*, décrit la passivité foncière de la sensibilité verlainienne; O. Nadal suit les thèmes de la rêverie et de l'impressionisme à travers la poésie de Verlaine.

La troisième tendance de la critique verlainienne trouve son expression la plus complète dans le livre de G. Zayed sur *la Formation littéraire de Verlaine*. Cette troisième catégorie critique, c'est la découverte des sources littéraires (et parfois picturales) et ce qu'elles signifient pour l'étude du poète. Il faut signaler pourtant que M. Le Dantec, dans ses successives éditions des *Œuvres poétiques complètes*, dans la Bibliothèque de la Pléiade, et MM. Bornecque et Underwood, dans l'étude intéressante des sources qui s'enregistre dans leurs livres, avaient devancé M. Zayed.

* * *

M. Claude Cuénot fait une vaste analyse du style de Verlaine dans tous les poèmes antérieurs à 1885. Il veut non seulement démontrer ce qui est distinctif dans l'expression et la métrique verlainiennes, mais préciser aussi sa place parmi les grands poètes. Pour son analyse, M. Cuénot met en œuvre les procédés de la statistique. Il passe de l'étude des éléments poétiques les plus simples — les mots individuels — aux éléments de plus en plus complexes : la phrase et sa qualité musicale, la rime, le rythme, le mètre et la strophe. Son livre s'achève sur l'étude détaillée des variantes de *Crimen Amoris*. On comprendra plus clairement sa méthode en parcourant les sous-titres de son premier chapitre : *la Représentation du monde concret dans la poésie verlainienne*. Ce

chapitre se divise d'abord en sept sections, dont les deux premières concernent le vocabulaire des *Sensations organiques* et de la *Douleur*; les autres sections traitent du vocabulaire des cinq sens. La septième, *les Sensations visuelles*, comporte trois subdivisions, pour le vocabulaire de la couleur, de la lumière, et des formes. Ce sommaire, qui laisse de côté les subdivisions de ces trois dernières sections, démontre que l'intention de l'auteur est de suivre une méthode quasi scientifique. Ses conclusions, formulées dans de petits paragraphes terminant de longues listes d'exemples témoignent d'une objectivité exceptionnelle.

L'on pourrait faire quelques menues objections à bon nombre des classements et des conclusions de M. Cuénot, mais il n'y a que deux endroits où il convient d'entrer dans le détail. Dans un paragraphe intitulé *l'Homme et la nature* (p. 30), l'auteur écrit : « Verlainne s'intéresse peu aux rapports de l'homme et de la nature » ; et encore, dans son résumé du chapitre sur le vocabulaire du concret (p. 31), il ajoute, « le monde végétal n'est pour lui qu'un décor ». M. Underwood s'est déjà récrié contre ce jugement dans un compte rendu (*Modern Language Review*, 1966, p. 522). Il nous semble que la plupart des paysages de Verlainne concernent, de manière implicite, les rapports de l'homme et de la nature : dans un poème tel que *Promenade sentimentale*, il y a un rapport intime entre le monde extérieur et l'individu ; le poète s'évoque lui-même :

Moi j'errais tout seul, promenant
(ma plaie
Au long de l'étang [...]).

Également, le monde végétal est souvent bien plus qu'un décor. Dans *le Rossignol*, « le feuillage jaune de mon cœur », l'arbre où « la rumeur mauvaise » des oiseaux, symboles de ses souvenirs, « s'éteint par degrés », et « l'arbre qui

frissonne » ont une part essentielle à l'expression toute personnelle du poème. D'ailleurs, il nous semble que les remarques de M. Cuénot sur *l'Einfühlung* (p. 179), qu'il définit comme « une sorte de « projection » de la sensibilité dans un objet », tendraient à nier les affirmations des pages 30 et 31. Mais ce ne sont là que des points de détail. Il faut néanmoins exprimer une critique qui, cette fois, n'a rien de subjectif : c'est que ce livre important manque d'index — grave lacune dans une œuvre de cette envergure, car nombreux seront les lecteurs auxquels elle servira de répertoire de références et de « lumières ».

Ces réserves à part, nous voulons insister sur l'excellence du livre de M. Cuénot. Ses vastes travaux nous nous ont livré une somme énorme d'information sur l'œuvre de Verlainne. Il a approfondi et élargi notre compréhension de la poésie verlainienne. Mais, bien davantage, il a situé cette œuvre dans l'histoire de la poésie française. Par sa vaste érudition il a su faire ressortir ce que le style verlainien — sous tous ses aspects — doit à ses différents maîtres : Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle et Banville. Son livre nous apprend beaucoup, non seulement sur la poésie de Verlainne, mais sur la poésie en général.

* * *

Dans son étude, Madame Zimmermann se concentre sur l'évolution du style poétique de Verlainne. Elle veut montrer comment, à travers les grandes préoccupations de sa vie — Elisa Moncomble, Mathilde, Rimbaud, la religion catholique, Lucien Léinois, etc. — qui sont également les grands thèmes de sa poésie, Verlainne a toujours cherché à renouveler son art. Elle construit sa thèse sur une « lecture attentive des poèmes individuels », considérés, autant que possible, dans un ordre chrono-

logique. La chronologie étant souvent douteuse, l'auteur supplée aux incertitudes par des hypothèses plus ou moins convaincantes. Elle suit l'évolution poétique de Verlaine en soulignant, dans chaque poème, « la convergence entre l'harmonie, le rythme — auquel nous nous arrêtons plus longuement parce qu'on l'a négligé au profit des mètres — et le sens ». Quand elle aura suivi ce plan, Madame Zimmermann reprendra trois thèmes centraux de l'œuvre verlainien — Rimbaud, Mathilde, et le paysage — pour aboutir à synthétiser les diverses préoccupations et obsessions de Verlaine et l'évolution de son style poétique.

Nous ne prétendons pas esquisser ici les nombreuses conclusions de Madame Zimmermann, et nous manquons de place pour considérer ses hypothèses concernant la date des poèmes. Essentiellement, la réussite de son livre doit dépendre de son interprétation de textes précis, et c'est là que de graves réserves s'imposent.

Nous admettons que l'étude approfondie de l'harmonie, du rythme et du sens d'un poème nous apprend beaucoup, mais nous croyons que la méthode de Madame Zimmermann fournit très peu de données nouvelles sur les poèmes individuels. C'est surtout par les nombreux défauts d'optique que l'argument de sa thèse est affaibli. Par exemple, tout critique qui tenterait d'interpréter la signification des sons de tel poème, devrait se rappeler à tout moment que nous ignorons presque totalement encore les effets physiologiques et psychologiques des sons. Ainsi, il n'est pas permis de dire sans explication, à propos de la rime en *i* de *Spleen* : « Son *i* marque la culmination dans le sentiment de désespoir qui domine le poème » (p. 84). Une opinion si subjective doit se justifier par des raisons solides. Par ailleurs, Madame Zimmermann connaît bien son

poète et se permet de classer les poèmes par ordre de mérite, donnant une analyse des défauts de ceux qu'elle croit inférieurs. *Promenade sentimentale* devient pour elle un exercice plein de défauts (p. 41) ; *le Rossignol* « souffre de ce que tout y a été mis de force dans le cadre d'un symbole assez maladroitement choisi » (p. 75). Encore, dans *Mon rêve familier*, l'auteur trouve que « le second < pour elle seule > [...] et le troisième < aime > nous semblent excessifs » (p. 39). Ce manque d'humilité et — notamment dans le cas des répétitions de *Mon rêve familier* — de compréhension du texte explique maintes interprétations hasardeuses de certains passages. Ainsi, dans un commentaire sur la phrase « Midi sonne », dans *L'espoir luit*, on lit que « Midi sonne trois fois dans la version originale du poème : heure qui peut sembler précise, mais qui est en réalité indéterminée puisqu'elle se place entre le matin et l'après-midi ; fatidique, mais annonçant quel sort ? Le malheureux doit y échapper par le sommeil » (p. 99). Toutes ces affirmations pourraient peut-être se justifier, mais Madame Zimmermann nous les présente comme autant de vérités évidentes.

Dans son chapitre sur le paysage, l'auteur exprime une notion qui revient souvent sous sa plume, c'est-à-dire que « l'impression de vague que Verlaine sait créer dans certains poèmes ne provient [...] pas d'un manque d'observation ». Elle ajoute, dans le même paragraphe : « Le vague de Verlaine, comme de tout grand artiste, est créé à partir de notations précises. Il naît au niveau de la composition, non de la perception. » Il semble qu'il y ait confusion ici entre la perception du créateur devant sa création, et celle de l'homme devant le monde extérieur. Dans un poème tel que *Soleils couchants*, il y a en effet du vague dans les perceptions du monde extérieur, et le succès du

poème vient de ce que le poète a su décrire ce vague; il naît au niveau de l'expérience du monde extérieur, non pas au niveau de la composition, où il est seulement traduit en mots.

D'autre part, on aimerait pouvoir citer ici certains beaux passages du livre de Madame Zimmermann. Son analyse presque émouvante des *Sonnets du Christ*, que certains critiques, notamment M. Fongaro, décrivent, témoigne d'une très profonde sensibilité. Son étude du thème de « l'escarpolette » dans *Romances sans paroles* est d'un intérêt capital. Partout dans son livre s'accusent la pénétration et l'intelligence. Elle a su présenter sous un jour nouveau bien des problèmes qui occuperont les verlainiens pendant de longues années encore.

Dans la critique de la poésie ces qualités ne suffisent pas. Il faut aussi une certaine discipline. Dans les multiples interprétations qu'il serait possible de faire de chaque poème, il faut savoir faire le tri. L'enthousiasme consciencieux de Madame Zimmermann — chose excellente en soi — se laisse aller au point de charger son texte d'interprétations discutables, qu'il aurait fallu bien prouver au moyen de faits connus ou probables, ou bien avancer de façon plus brève et plus discrète — sinon supprimer complètement.

A. CALDER

University of Kent

□ □ □

Jean-Hervé DONNARD, *Ionesco dramaturge*, collection « Situation » n° 8, Paris, Minard, 1966, 195 p.

Après les études de Guicharnaud (*Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*, Yale University Press, 1961), d'Esslin (*The Theatre of the Absurd*, Londres, Eyre and Spottiswoode,

1961), de Grossvogel (*Four Playwrights and a Postscript: Brecht, Ionesco, Beckett, Genêt*, Cornell University Press, 1962), de Pronko (*The Experimental Theatre in France*, University of California Press, 1962) et de Sénart (*Ionesco*, Paris, Éditions universitaires, 1964), voici une nouvelle analyse du théâtre de Ionesco dont on sait aujourd'hui, à vrai dire, moins que jamais où il va aboutir. N'est-ce pas une gageure que d'entreprendre une fois de plus une tentative d'interprétation ?

Qui lira *Ionesco dramaturge* de Jean-Hervé Donnard sera à la fois agréablement surpris et (peut-être) déçu. Agréablement surpris parce que tout en s'en tenant scrupuleusement aux textes, l'auteur a su nous donner une « démonologie » de Ionesco créateur de pièces; déçu parce que le titre pourrait induire à croire qu'il s'agit d'une étude purement technique alors que la présentation des problèmes dramaturgiques proprement dits s'insère dans l'interprétation d'ensemble des pièces. Or ce malentendu se dissipe très vite et nous nous laissons volontiers guider en suivant l'itinéraire intellectuel et moral de Ionesco. M. Donnard nous montre celui-ci hanté de pièces qu'il voudrait mais ne peut écrire. Sous l'agréable forme d'une causerie littéraire — dont la légèreté n'est qu'apparente, car elle cache une solide connaissance de détails — il retrace, non sans ironie et avec beaucoup d'habileté, les différentes manières dont Ionesco fait éclater la cohérence soit-disant logique de nos menues occupations quotidiennes en leur conférant une envergure infernale.

M. Donnard explique les pièces dans l'ordre chronologique de leur parution en suivant pas à pas l'intrigue ou le développement de certains dialogues. Quoique de valeur inégale, ses observations sont toujours riches en fines remarques et constituent parfois de vraies