



Collège Universitaire Français de Moscou

Littérature, section francophone

Tatiana PRONINA

**La subversion des valeurs dans *Odes en son honneur* :
poétique, érotique et politique**

Mémoire de Master I Recherche

Sous la responsabilité scientifique de M. Jean-Nicolas ILLOUZ, Professeur de
littérature française à l'Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis

Et encadré par M. David RAVET, enseignant en littérature au
Collège Universitaire Français de Moscou

Année universitaire 2014-2015

REMERCIEMENTS

En préambule à ce mémoire, je voudrais adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce travail.

Je tiens à remercier chaleureusement mon Directeur de recherche, Monsieur Jean-Nicolas ILLOUZ, Professeur à l'Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, pour avoir accepté de diriger ce travail et m'avoir donné beaucoup de conseils et de pistes de recherches fécondes, pour son soutien et son attention suivie.

J'adresse mes sincères remerciements à Monsieur David RAVET, enseignant en littérature au Collège universitaire français de Moscou, pour son aide précieuse dans la réalisation de ce travail, pour ses remarques et recommandations et surtout pour son inspiration et l'empressement d'encourager et de motiver dans les minutes les plus difficiles.

Je remercie en même temps Monsieur David NOVARINA, Madame Galina CHOUMILOVA et Madame Maria TYRTYCHNICOVA, Professeur de la langue française à la faculté des lettres de la RGGU, pour leurs précieux conseils méthodologiques et la bonne volonté de prendre part à la précision des moments les plus importants du projet de ce travail.

Mes plus sincères remerciements vont également à Monsieur Olivier KACHLER, directeur du Collège universitaire français de Moscou, qui a eu la gentillesse de répondre à mes questions et de m'inspirer.

Enfin, je remercie Monsieur Jens HEGEMANN, sans qui ce travail ne se réalisera jamais. Son appui spirituel, psychologique et méthodologique, son intérêt vif et profond à ce projet, sa participation à toutes les étapes du travail ainsi que son doute à la possibilité de faire aboutir un projet dans le domaine des sciences humaines ont assuré l'achèvement de ce mémoire.

TABLES DE MATIÈRES

INTRODUCTION	4
AMBIGUÏTE DE L'ELOGE	9
VALEURS DE L'ODE	9
UN CONFLIT DES REGISTRES : LE BAS ET LE SUBLIME DANS <i>ODES EN SON HONNEUR</i>	17
RHETORIQUE ET POETIQUE DE L'AMBIVALENCE	27
LE PROTOTYPE RHETORIQUE DE L'ELOGE AMBIVALENT	27
LE JEU DE LA PERSUASION ET DE LA SUGGESTION	36
POETIQUE DE LA SUBVERSION :	44
AMBIVALENCE ET AMBIGUÏTE DU SUJET LYRIQUE	44
ÉROTIQUE ET POLITIQUE : LA COMMUNAUTE DES AMANTS	59
CONCLUSION	65
BIBLIOGRAPHIE	70

INTRODUCTION

L'œuvre poétique de Paul Verlaine pose la question de la valeur de l'existence individuelle face aux valeurs sociales et politiques, en interrogeant la valeur de l'acte énonciatif dont procède le poème. Le balancement entre la vie sociale avec ses normes strictes, ses préjugés stables et la vie privée, intime avec ses oscillations inévitables, les frontières en mouvement de norme, devient chez Verlaine non seulement l'objet de la réflexion au niveau thématique, mais un trait imprescriptible de la poétique même. Ainsi, Olivier Bivort donne la caractéristique suivante à l'œuvre de Verlaine : « Poète de la précarité, Verlaine doit aux contraintes qu'il s'impose une partie de sa réussite : sa grande poésie est un art de la frontière, celle de l'équilibre instable perpétuellement en voie de rupture »¹.

L'ambiguïté totale, qui se manifeste à plusieurs niveaux (de la thématique des recueils et la modalité de l'énonciation poétique isolée jusqu'aux jeux avec les registres différents du langage et jusqu'au mélange et conjonction des traditions des genres populaires et celles de la Grande Rhétorique), devient le trait le plus remarquable et significatif de l'œuvre de Verlaine. Cette ambiguïté, érigée en principe de la création poétique, non seulement prend sa source de « l'instabilité, de l'indécision »², qui caractérise l'œuvre littéraire ainsi que la biographie de Verlaine, mais se présente comme adéquate et correspondante avec la réalité contemporaine :

La caution qu'il recherche à travers son œuvre catholique et traditionaliste [...] ne l'empêche pas de poursuivre ses travaux dans une direction nettement moins bien-pensante, voire anticléricale et athée, et s'il érige publiquement en système l'alternance entre ses recueils catholiques et ses recueils profanes à partir de 1885, il entérine en réalité une situation de fait qui a toujours existé³.

La conséquence la plus importante de cette ambiguïté comme trait immanent de l'œuvre de Verlaine est un caractère ambivalent et éclectique de son œuvre, l'ouverture de principe au dialogisme. Arnaud Bernadet rend évident la liaison entre le caractère ambivalent du je lyrique et la nature mouvante et plurielle de l'univers du poète :

Loin des grimaces de l'histriion, prêt à tourner le dos au public, cultivant les ambiguïtés et les volte-faces éthiques, c'est cette vision éthérée de l'artiste qui a été amplement privilégiée, et qui continue d'être dominante. [...] Elles [contrefaçons] dissimulent le versant fantaisiste, satirique ou réaliste, de même qu'elles passent sous silence l'expression d'un « sujet pervers et révolté » dans l'ordre sexuel, moral et politique. Non que de tels signes démentent à leur tour les valeurs attachées à l'indécis et à l'obscur mais, loin d'en être de simples compléments, ils révoquent en

¹Olivier, Bivort, « Verlaine, Paul », Michel, Jarrety, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, PUF, 2001, Grands Dictionnaires, 883 p. P. 858.

²Olivier, Bivort, « Verlaine, Paul », Michel, Jarrety, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, op.cit., p. 862.

³Olivier, Bivort, « Verlaine, Paul », Michel, Jarrety, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, op.cit., p. 861.

doute une conception étroitement monologique de l'œuvre, lui restituant au contraire son caractère pluriel et mouvant⁴.

Cette particularité suppose l'activité accrue du lecteur, qui se trouve dans la position non du perceuteur mais du co-créateur de l'œuvre poétique. Elle oblige continuellement le lecteur à transformer non seulement l'horizon d'attente, mais aussi le système des valeurs existantes, qui cesse d'être stable et commence à osciller. Le dialogue entre l'auteur et le lecteur au moyen du texte poétique devient possible grâce à l'autre trait immanent de l'œuvre de Verlaine, grâce à la sincérité du je lyrique. Olivier Bivort écrit de Verlaine : « Il inaugure aussi une manière qui sera la sienne bien des années plus tard : celle d'une poésie « subjective » où le moi se livrera sans détour et où la sincérité du cœur – et du corps – seront ses objectifs principaux »⁵.

Cette sincérité est la seule base stable du discours poétique dans le contexte de la recherche de l'autoidentification continue et de la transformation permanente du système des valeurs. Olivier Bivort propose cette réflexion sur la sincérité chez Verlaine :

Verlaine échafaude sur son propre compte une psychologie de comportement qui devrait légitimer ses volte-faces, expliquer ses revirements et justifier les versants apparemment opposés de son œuvre (effectivement bipartie, sinon plurielle), et cela au nom de deux principes : la duplicité et la sincérité. [...] Il avait fait de l'instabilité, de l'indécision et du sous-entendu les principes d'une poésie originale dont le public commençait à percevoir l'importance⁶.

Selon Arnaud Bernardet, « Le mouvement d'oscillation perpétuel qui fonde l'individuation, entre anonymat et particularité, harmonie et dissonance, personnel et impersonnel, indétermination et acuité »⁷ pose une question du rapport entre les dimensions historique et universelle de l'œuvre de Verlaine. A quel point est-elle déterminée par le contexte historique et quand le dépassement de l'historicité à l'intemporalité se passe-t-il, s'il se passe? Arnaud Bernardet propose telle réponse à cette question :

Enfant dévoré par Saturne, hanté par l'idéal chrétien de la sainteté, sans cesse assailli par les tentations charnelles, le sujet chez Verlaine ne s'en réfère pas moins à une temporalité spécifique et concrète. L'œuvre appartient à son siècle en même temps qu'elle excède [...] Si l'on veut, le caractère indéfiniment lisible, communicable et même réénonçable des vers et des proses réside dans ce conflit perpétué, propre au potentiel à la fois historique et transhistorique des œuvres.⁸

⁴ Arnaud, Bernardet, *Poétique de Verlaine : « En sourdine, à ma manière »*, Editions Classiques Garnier, 2014, 1277 p. P. 11.

⁵ Olivier, Bivort, « Verlaine, Paul », Michel, Jarrety, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, op.cit., p. 860.

⁶ Olivier, Bivort, « Verlaine, Paul », Michel, Jarrety, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, op.cit., p. 862.

⁷ Arnaud, Bernardet, *Poétique de Verlaine : « En sourdine, à ma manière »*, op.cit., p. 22.

⁸ Arnaud, Bernardet, *Poétique de Verlaine : « En sourdine, à ma manière »*, op.cit., p. 10.

En prenant toutes ces nuances en considération, nous avons formulé ainsi le sujet de notre mémoire : « La subversion des valeurs dans *Odes en son honneur* : poétique, érotique et politique ».

Le corpus du mémoire a été choisi selon la dénomination générique contenue dans le titre du recueil poétique. Celle-là rend évidente l'intention de l'auteur non seulement de mettre son œuvre d'art en rapport avec la tradition littéraire précédente et contemporaine, mais en même temps de construire ainsi l'horizon d'attente chez les lecteurs. Cette indication générique de l'ode est unique dans l'œuvre de Verlaine, alors que sa pensée poétique est construite "génériquement" c'est-à-dire on peut observer chez Verlaine la tendance d'inscrire ses œuvres dans les paradigmes littéraires déjà existants. Cette particularité est attestée par les nombreux titres de ses recueils : *Poèmes saturniens*, *Romances sans paroles*, *Chansons pour elle*, *Élégies*, *Épigrammes*, *Invectives*, *Biblio-sonnets*.

Le titre même des *Odes en son honneur* indique un caractère privé du genre *a priori* public. Ainsi, déjà au niveau du titre du recueil, la tradition générique, indiquée explicitement, se met en question elle-même et met en question son nouveau statut et les perspectives de son développement dans la littérature, dans la société et dans la politique de l'époque. Ainsi, Olivier Bivort insiste sur l'importance de la tradition pour Verlaine et sur l'interaction complexe de son œuvre poétique avec celle-ci : « Verlaine ne cessera de peser le pour et le contre de ses choix et de justifier les différentes orientations de sa poésie. Ouvert aux innovations ou défendant la tradition, il fut trop grand poète pour que sa conduite prît complètement le pas sur ses vers »⁹.

Nous n'avons choisi que six poèmes sur dix-neuf : « Tu fus une grande amoureuse » (I), « La Sainte, ta patronne, est surtout vénérée » (IV), « Mais après les merveilles » (VI), « Mais Sa tête, Sa tête » (XII), « Je ne suis pas jaloux de ton passé, chérie » (XVI), « Ô toi triomphante sur deux » (XVIII). Nous sommes guidés par deux principes généraux : tous les poèmes choisis contiennent, premièrement, les jeux avec les topoï érotiques, et, deuxièmement, les indications génériques explicites impliquent une réflexion poétique sur leur propre genre. Ces deux particularités constitutives du recueil poétique montrent d'une manière évidente que l'auteur interroge le canon de l'ode : il le transforme et le subvertit en associant l'éloge traditionnel de la Dame à une thématique érotique. Ainsi la transgression générique prend sa source dans l'association de l'érotique et de la poétique.

⁹Olivier, Bivort, « Verlaine, Paul », Michel, Jarrety, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, op.cit., p. 858-859.

Ce projet créateur de Verlaine oppose les valeurs au sens social, historique et politique à *la valeur* en tant qu'acte d'énonciation : un seul geste poétique est capable, grâce à sa force performative, de faire balancer les normes esthétiques et même éthiques préexistantes afin de proposer la propre vision de l'auteur sur la co-existence éventuelle de l'art et de la société. Arnaud Bernadet, qui a consacré plusieurs travaux au problème de la valeur et de la manière dans l'œuvre poétique de Verlaine, donne la définition suivante du rapport entre la notion du genre littéraire et celle des valeurs :

[...] évidemment, s'il n'y a aucune raison valable d'exclure la forme ou le genre, ces éléments ne font sens eux-mêmes qu'en regard d'un questionnement critique sur la valeur qui permet d'envisager selon Gérard Dessons « solidairement l'artistique, l'éthique et le politique » et, par conséquent, de penser sa relation particulière aux valeurs¹⁰.

Ainsi, l'œuvre poétique se sert du genre comme d'un moyen spécifique de l'autocritique : ce recours à la tradition permet à une œuvre de prendre place dans le procédé littéraire de l'époque, bien qu'elle puisse transformer les conventions artistiques, éthiques et politiques. La question des valeurs et la notion de la valeur sont inséparables enfin du problème du contexte historique qui sert de fond, sur lequel l'œuvre particulière reçoit le statut d'une œuvre d'art. C'est la situation historique concrète qui suggère le système d'axes dans lequel le texte poétique peut devenir l'événement ou être abandonné à l'oubli. Arnaud Bernadet propose la réflexion suivante de cette alternative :

« [La théorie conjointe du langage et de la littérature] désigne [...] une pensée de la valeur des œuvres (au sens de leur qualité littéraire intrinsèque) qui dépend à son tour étroitement d'une conception de l'histoire. [...] Si les textes s'inscrivent dans un temps particulier, ils créent aussi leurs propres sens et référence, alors inassignables à « la période » ou à « l'époque » dans lesquelles ils sont advenus et ont fait *événement* ». ¹¹

Nous montrerons comment Verlaine rappelle le dispositif générique de l'ode et le subvertit en associant au registre « sublime » de l'éloge le registre « bas » lié à l'évocation des amours libertines ; nous montrerons l'utilisation « mutine » qu'il fait des mythes antiques et des références bibliques. L'enjeu principal de notre mémoire est de tenter de répondre aux questions suivantes : comment l'ambiguïté de l'éloge se réalise-t-elle dans les textes poétiques ? Comment le système des valeurs de l'éloge est mis en place et quelle fonction a sa transformation dûe à la tension entre le sublime et le bas ? Comment la rhétorique et la poétique de l'ambivalence coexistent-elles ? Comment les modèles rhétoriques se transforment-ils dans l'univers poétique ? Quelle est la représentation de la suggestion et de la persuasion dans *Odes en son honneur* ? Comment le poétique, l'érotique et le politique

¹⁰Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « *En sourdine, à ma manière* », *op.cit.*, p. 37-38.

¹¹Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « *En sourdine, à ma manière* », *op.cit.*, p. 11.

fusionnent-ils dans le recueil poétique : quelles identités du je lyrique sont mises en scène grâce au jeu intertextuel et quel est leur rôle dans le mouvement vers la dimension transsubjective ?

Selon la problématique indiquée nous avons élaboré le plan du mémoire. Dans le premier chapitre, intitulé « Ambiguïté de l'éloge », nous envisagerons l'ode et ses enjeux et le conflit des registres bas et sublime dans *Odes en son honneur*. Dans le deuxième chapitre, intitulé « Rhétorique et poétique de l'ambivalence », nous étudierons le prototype rhétorique de l'éloge ambivalent et le jeu de la persuasion et de la suggestion. Le dernier chapitre sera consacré à la poétique de la subversion, aux valeurs érotiques et politiques des *Odes en son honneur*. D'abord sera envisagée la naissance du je lyrique ambigu, ensuite nous montrerons la création de la communauté des amants, dûe à l'érotique et au politique. Chaque partie de notre mémoire réunira les approches structurelles et le recours à l'histoire littéraire. Dans la troisième partie de notre mémoire nous utiliserons aussi les approches intertextuelles. La superposition de ces méthodes nous donnera la possibilité d'étudier le rapport entre les valeurs et *la valeur* dans six poèmes de Verlaine.

AMBIGUÏTE DE L'ELOGE

VALEURS DE L'ODE

L'indication générique, contenue dans le titre du recueil poétique *Odes en son honneur*, est un geste artistique très significatif. Jean-Marie Schaeffer, un théoricien de la littérature, en parlant de « la diversité fonctionnelle des dénominations génériques »¹², souligne la différence entre « les identifications génériques qui sont le fait de l'écrivain lui-même et celles qui sont dues aux critiques, théoriciens »¹³. Il réfléchit sur les fonctions des dénominations génériques, données par l'écrivain, et vient à une conclusion, que :

Faisant généralement partie de l'appareil paratextuel (page de titre, prologue, avertissement au lecteur, etc.), leur fonction [fonction des dénominations génériques, indiquées par l'auteur lui-même] est essentiellement pragmatique : règle de lecture, mais tout aussi bien, surtout à des époques où les théories exogènes ont une forte emprise sur l'institution littéraire, tentative de légitimation de la pratique littéraire de l'écrivain [...]¹⁴

Ce passage théorique est particulièrement pertinent pour *Odes en son honneur*. En ce qui concerne la première composante de cette fonction pragmatique, « règle de lecture », il s'agit évidemment de l'horizon d'attente, qui est construit chez le lecteur par l'auteur grâce à l'indication générique, contenue dans le titre du recueil poétique. La deuxième composante de l'idée citée ci-dessus est pertinente pour l'œuvre de Verlaine en sens que son intention artistique est liée fortement avec l'idée de la légitimation. À l'époque, où le système des genres avait le caractère purement normatif, autrement dit, impératif, la dénomination générique avait pour but la légitimation de la pratique littéraire comme telle. L'indication du genre dans le titre des *Odes en son honneur* a pour but d'interroger le canon de l'ode, de le transformer, de le subvertir et de légitimer ainsi un nouveau système des valeurs, proposé dans le recueil poétique. Ce phénomène est aussi commenté par Schaeffer :

Le fait qu'un texte endosse une certaine dénomination générique n'implique pas automatiquement que les règles effectivement appliquées par lui, ou les traits qu'il présente, soient réductibles à ceux associés jusque-là au nom générique choisi [...] l'autodésignation d'une œuvre peut donc oblitérer son statut intentionnel et communicationnel effectif¹⁵.

Avant de s'approfondir dans la question du fonctionnement de l'ode comme genre littéraire, nous voudrions argumenter la conception de la notion du genre, que nous prenons pour la base. Jean-Marie Schaeffer dans son livre « Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? » étudie

¹²Jean-Marie, Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, 185 p. P. 128.

¹³*Ibid.*

¹⁴*Ibid.*

¹⁵Jean-Marie, Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op.cit.*, p. 129.

des « logiques » génériques différentes et trouve l'origine de la pluralité de ces « logiques » dans une question: « si le genre peut posséder une forme interne ou non »? Les conceptions génériques, qui changent l'une l'autre, répondent à cette question différemment. Horace jette les bases de « l'ambiguïté » générique dans son célèbre *Ars poetica* :

[...] sortita, « alloué », le terme qu'utilise Horace pour désigner la manière dont le lieu générique est déterminé est à cet égard ambigu, puisqu'il est employé en latin pour référer soit à ce qui est alloué par la nature, soit à ce qui est alloué par la fortune, par hasard. Autrement dit, une théorie normative peut tendre vers une conception essentialiste (le lieu qui convient est celui alloué par la nature de genre), tout aussi bien que vers la conception institutionnelle (le lieu qui convient a été alloué par la fortune, c'est-à-dire par une décision de fait relevant de la *technè* poétique ou plus généralement de l'histoire des discours et des textes¹⁶.

La conception générique institutionnelle domine à l'époque de la Grande Rhétorique, quand le canon de l'ode est formé. Schaeffer décrit ainsi le fonctionnement du genre à l'époque de la conception « descriptive-normative »: « Les notions génériques sont essentiellement conçues comme critères servant à juger de la conformité d'une œuvre à une norme, ou plutôt à un ensemble de règles »¹⁷. Avec la naissance du romantisme, une conception essentialiste change la conception institutionnelle, autrement dit : à partir de ce moment, l'idée de la nature du genre, de son éthos, se réactualise et commence à dominer. Ainsi Schaeffer résume :

Il ne s'agit plus de présenter des paradigmes à imiter et d'établir des règles, il s'agit d'expliquer la genèse et l'évolution de la littérature. S'il y a des textes littéraires, si ces textes ont les propriétés qu'ils ont et s'il se suivent historiquement comme ils le font, c'est qu'il existe des genres qui constituent leur essence, leur fondement leur causalité inhérent [...] les genres posséderont désormais une nature interne, et cette nature interne sera la *ratio essendi* des textes. Comme elle se veut explicative, la théorie générique essentialiste est en général tournée vers le passé : l'essence générique est toujours déjà advenue¹⁸.

Dans son article « Lyrisme et imitation selon Charles Batteux » Annie Becq cite le raisonnement que donne Louis Racine dans son œuvre *Sur l'essence de la poésie*, le raisonnement sur ce qu'on pourrait appeler après Schaeffer une nature interne des genres lyriques : « La poésie consiste dans le « langage de quelque passion » : à l'origine, la joie, la reconnaissance devant les bienfaits divins, d'où procèdent les cantiques de Moïse ou de Débora, la tristesse, le deuil qui inspire Jérémie ou qu'a suscité chez les païens la mort d'Adonis, l'admiration, la colère et surtout l'amour »¹⁹.

¹⁶Jean-Marie, Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit., p. 31.

¹⁷Jean-Marie, Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit., p. 33.

¹⁸Jean-Marie, Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit., p. 34.

¹⁹Annie, Becq, « Lyrisme et imitation selon Charles Batteux », *L'ode, en cas de toute liberté poétique. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004*, Alexandre, Didier, Cammagre, Geneviève, Huet-Brichard, Marie-Catherine [dir.], Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne, Peter Lang (Littératures de langue française), 2007, 331 p. P. 83.

Dans le cadre de ce paradigme, de cette « logique » générique le théoricien russe Valerij Tiupa propose la théorie des stratégies performatives et distingue quelques invariants de la lyrique, auxquelles remontent toutes les modifications génériques. Après M. Bakhtine, il les intitule « les germes générique » de la lyrique : « Du genre de discours archaïque de louange le fil de la tradition assez évident mène à l'ode, du blâme – à l'invective lyrique, de la lamentation rituelle – à l'élégie, des performatives du repos et de l'angoisse – à l'idylle et à la ballade »²⁰.

Au fond, on peut tirer une parallèle entre la tentative du théoricien de XVII^e siècle de faire remonter les genres lyriques différents aux sentiments humains et la théorie contemporaine qui découvre une nature interne du genre littéraire ou son invariant, remontée aux « performatives protolittéraires »²¹. Ainsi, Tiupa raisonne sur les origines du discours lyrique :

Le discours lyrique se forme sur la base du discours magique, se développe des formules magiques (ainsi que le discours religieux) [...] À notre époque on peut juger « le lien traditionnel entre la poésie et la magie », le lien de la lyrique avec « les fonctions magiques de la parole » comme lieu commun de la philologie [...] Le rôle de principe des répétitions, un degré particulier de la régularité rythmique, une densité élevée des tropes, une structure anagrammatique et strophique du texte sont une sorte des rudiments de la pratique verbal-synchrétique profondément archaïque des formules magiques, « d'un mot charmant, possédant d'une force terrible »²².

Nous allons faire une tentative de reconstruire « une nature interne » et le canon de l'ode à la suite des théoriciens et des poètes de l'époque de la Grande Rhétorique comme des chercheurs contemporains et de faire une brève excursion dans l'histoire du genre. Geneviève Cammagre, l'auteur de la présentation du XVIII^e siècle dans le recueil des Actes du colloque *L'ode, en cas de toute liberté poétique*, cherche à définir « l'ode *a minima* qui serait commune aux poètes comme aux théoriciens »²³. En héritant du chant primitif « l'harmonie du vers », l'ode n'est pas une forme codifiée : « c'est sa première strophe qui donne le patron des suivantes et, en matière formelle, la dépendance est lourde à l'égard des modèles antiques ou classiques »²⁴.

L'auteur de la présentation cite la classification des types de l'ode, basée sur les analyses des manières de l'écriture des différents auteurs des odes de l'Antiquité, contenues dans les traités théoriques les plus célèbres de la fin du XVII^e et de la première partie du XVIII^e siècle : *Discours sur l'ode* (1693) de Nicolas Boileau, *Discours sur la Poésie en*

²⁰ Valeriy, Tiupa, *Discours / Genre*, Moscou, Intrada, 2013, 211 p. P. 123. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. – М. : Intrada, 2013. – 211 с. С. 123.

²¹ *Ibid.*

²² Valeriy, Tiupa, *Discours / Genre, op.cit.*, p. 123.

²³ Geneviève, Cammagre, « XVIII^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 3.

²⁴ *Ibid.*

général, et sur *l'Ode en particulier* (1707) de Houdart de La Motte et *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1747) de Charles Batteux. Cette classification est généralement reçue : « Les modèles antiques ont surtout permis de distinguer quatre grands types d'odes : légère (à l'exemple d'Anacréon), philosophique et morale (Horace), sacrée (les psaumes bibliques), héroïque (Pindare) »²⁵.

La conception artistique de Boileau, qu'on peut définir comme baroque, correspond à l'élévation de Pindare avec « ces nobles hardiesse » au sommet de la hiérarchie. Pour l'auteur du *Discours sur l'ode* la notion de l'enthousiasme comme « théorie d'origine platonicienne qui fait de l'inspiration un phénomène surnaturel »²⁶ est la plus importante. L'enthousiasme, accompagné par le désordre, doit dominer sur la raison ; la tension entre eux, selon Boileau, appartient à une nature interne du genre de l'ode. La possibilité du poète d'entrer dans cet état extatique est appréciée comme le sommet de son génie :

Il a surtout traité de ridicules ces endroits merveilleux où le poète [Pindare], pour marquer un esprit entièrement hors de soi, rompt quelquesfois de dessein formé la suite de son discours ; et afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même, évitant avec grand soin cet ordre méthodique et ces exactes liaisons de sens qui ôteroient l'ame à la poésie lyrique [...] j'ai cru que je ne pouvois mieux justifier ce grand poète, qu'en tâchant de faire une ode en françois à sa manière, c'est-à-dire pleine de mouvements et de transports, où l'esprit parût plutôt entraîné du démon de la poésie, que guidé par la raison²⁷.

La notion de l'enthousiasme, liée très fortement au fond avec la réflexion sur la poésie en général, se trouve au centre de l'attention de tous les théoriciens de l'époque de la Grande Rhétorique et subit des transformations inévitables. Geneviève Cammagre fait un bref exposé de l'histoire de cette notion dans les traités poétiques :

Les poètes de l'inoculation, soucieux de performativité (il faut convaincre les esprits réticents), pensent l'enthousiasme en termes de puissance agissante. Plus poéticiens, La Motte et Batteux ont contribué à laïciser l'enthousiasme, en faisant de lui l'effet non pas d'un agent surnaturel mais des passions. Et La Motte ne s'est pas peu soucié de le soumettre au contrôle d'une raison claire²⁸.

Ce regard, jeté sur la transformation d'une notion esthétique montre, d'une manière explicite le passage de l'explosion, qui règne à l'époque du baroque, à la raison claire, dominante au paradigme du classicisme : « La poésie n'est, pour la Motte, qu'une éloquence plus raffinée, plus artistique, plus plaisante, au service de la pensée »²⁹. Ce n'est pas par hasard que la notion de la vraisemblance devient centrale dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe* de Charles Batteux, qui interroge la puissance mimétique de la poésie :

²⁵Geneviève, Cammagre, « XVIII^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 4.

²⁶Geneviève, Cammagre, « XVIII^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 4.

²⁷Nicolas, Boileau, *Œuvres de Nicolas Boileau*, Paris, Lefèvre, 1824, 523 p. P. 405-406.

²⁸Geneviève, Cammagre, « XVIII^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 6.

²⁹Geneviève, Cammagre, « XVIII^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 5.

[...] contre Louis Racine et plus tard contre Johann Adolf Schlegel qui défendent la thèse selon laquelle la poésie lyrique est spontanée, cri du cœur, Charles Batteux soutient que les passions dont la poésie lyrique fait sa matière sont imitées, excitées artificiellement par l'imagination [...] Ainsi la poésie lyrique selon Batteux fondée sur une conception complexe de la vraisemblance récuse ce qui sera la vulgate de la conception romantique du lyrisme³⁰.

Au XIX^e siècle, l'ode, « héritage de l'âge classique, se situe au cœur du débat romantique »³¹. En synthétisant l'histoire du genre à cette époque, Marie-Cathrine Huet-Brichard constate, que la question de forme s'efface et cède la place à une nouvelle conception, selon laquelle « l'ode apparaît donc comme la mesure de l'absolu romantique »³². La tendance au creusement des limites du genre mène au changement des catégories formelles par les catégories « psycho-analytiques »³³ : le « mode mineur et intime », qui domine dans la poésie du commencement du siècle provoque le rapprochement de l'ode avec l'élégie. Ainsi, aux odes épидictiques et légères de Lamartine se passe l'instauration d'un nouveau lyrisme : « le poème devient le lieu de reconstruction d'un sujet endeuillé »³⁴. L'œuvre de Victor Hugo, dont le recueil *Odes et ballades* est analysé par Brigitte Buffard-Moret, montre la perméabilité des limites « poreuses » entre l'ode, la ballade, la chanson.

L'ode se définit comme genre littéraire quand elle dépasse un mode sérieux et soutenu et devient l'objet de la satire et de la parodie, comme dans les œuvres de Musset ou de Banville. Cette distance du texte poétique de soi-même lui donne la possibilité d'observer la nature interne de son genre, de se rendre compte des limites de ses propres possibilités artistiques. D'une part, « dans un siècle où la poésie est vécue à la fois comme absolu à construire et un paradis irrémédiablement perdu, elle a ainsi pour fonction de légitimer et de sacraliser l'entreprise poétique »³⁵. D'autre part, l'ode interroge la puissance de « répondre aux exigences du temps présent »³⁶. Elle ne nie pas l'héritage de la poésie classique mais dialogue avec lui et vérifie ainsi sa vitalité. Marie-Cathrine Huet-Brichard conclut son excursion à l'histoire de l'ode au XIX^e siècle par la réflexion sur la reconnaissance de la parole poétique et la reconfiguration temporelle du genre apparent caduc mais continuant sa vie grâce à la transgression des limites formelles :

³⁰Geneviève, Cammagre, « XVIII^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 6.

³¹Marie-Catherine, Huet-Brichard, « XIX^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 91.

³²*Ibid.*

³³*Ibid.*

³⁴Marie-Catherine, Huet-Brichard, « XIX^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 91.

³⁵Marie-Catherine, Huet-Brichard, « XIX^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 92.

³⁶*Ibid.*

Reconnue, malmenée ou contestée, elle [ode] accompagne le travail de redéfinition du lyrisme et de la poésie au XIX^e siècle. Elle est ainsi pensée comme le chant des origines, lieu où refonder et régénérer sa propre parole. Dans un temps où la fracture définit la relation du sujet à lui-même, à la société, à l'Histoire et au temps, elle se construit comme un espace de réparation ou de réconciliation [...] ; elle rapproche hier et aujourd'hui, passé et présent. Parce qu'elle s'offre comme espace de dialogue, elle engage le face à face du moi avec lui-même et aussi avec l'autre³⁷.

L'ouverture de l'espace de dialogue, le tournant vers l'autre marquent la rupture avec le romantisme, dont le sujet est fermé sur soi-même. Une conscience solitaire propre au sujet romantique ouvre la dimension d'autrui, qui devient le participant nécessaire du dialogue. Ce passage de l'intériorité à l'expérience extérieure devient l'un des moments principaux du système poétique de Rimbaud. Son programme maximaliste de dépasser l'héritage classique et se consacrer à l'invention des « véritables formes-sens » est formulé dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 et analysé par Didier Alexandre dans la présentation de l'histoire de l'ode au XX^e siècle :

Il est évident que Rimbaud revient sur la définition romantique du sujet lyrique, pour rompre avec l'intériorité et le soumettre à l'expérience du dehors, et pour rendre indissociable « ce qu'il rapporte de là-bas » de la forme, jusqu'à revendiquer l'informel pour l'« informe » que le sujet pourrait rapporter. Mais il est aussi évident que l'invention des formes nouvelles, véritable formes-sens où s'objective le sujet, rompt avec la conception d'un chant lyrique modulé dans les structures métriques et strophiques traditionnelles [...] Il est donc évident que si Rimbaud rejette la lyrique romantique centrée sur le sujet, il formule le projet d'une poésie novatrice par sa forme (question des vers), par son genre (psaume, chant), qui prenne en compte l'actuel, la société, le civique, et qui rende le sujet énigmatique ou collectif³⁸.

La conclusion de cette analyse brève et précise du projet artistique de Rimbaud est juste à l'égard de l'œuvre de Verlaine, de son recueil poétique *Odes en son honneur*. Un trait significatif de la « pensée générique » de Verlaine est la tendance à la transgression des limites du genre dans les deux directions. D'un côté, l'orientation vers la célébration des personnes et des événements, importants du point de vue de la politique, pertinente au genre de l'ode à l'époque préromantique, oscille entre le choix de la bien-aimée comme destinataire lyrique, l'évocation des images quotidiennes et même frivoles, ou le métissage des registres familiers et soutenus dans le langage poétique du recueil. De l'autre côté, la tonalité de la mélancolie qui a assuré le rapprochement de l'ode et de l'élégie à l'époque romantique est dépassée par la tonalité d'exaltation : leur coïncidence, créée par la thématique amoureuse et même érotique, devient la tension constitutive qui assure l'originalité des *Odes en son honneur*.

Il est remarquable que cette dénomination générique de l'ode est unique dans l'œuvre de Verlaine, alors que sa pensée poétique est construite « génériquement » c'est-à-dire on peut

³⁷ Marie-Catherine, Huet-Brichard, « XIX^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 93.

³⁸ Didier, Alexandre, « XX^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 217.

observer chez Verlaine la tendance d'inscrire ses œuvres aux paradigmes littéraires déjà existants. De cette particularité attestent les nombreux titres de ses recueils : *Poèmes saturniens*, *Romances sans paroles*, *Chansons pour elle*, *Élégies*, *Épigrammes*, *Invectives*, *Biblio-sonnets*. La dénomination générique, indiquée par Verlaine dans le titre du recueil, rend évidente la tension entre une vie privée, la dimension personnelle, et une vie publique, sociale, politique, la tension qui est très importante pour la compréhension du projet artistique du poète. Ainsi, Didier Alexandre distingue l'ode « du chant solitaire et intime »³⁹ : « Parole de célébration, elle s'adresse à un ou des interlocuteurs, au dehors du monde et de l'histoire, ne serait-ce que pour définir son statut par rapport à cette historicité. L'ode construit en son mouvement même son public »⁴⁰.

La précision du destinataire dans le titre des *Odes en son honneur* change déjà l'horizon d'attente donné par la définition de l'ode : l'ode comme genre *a priori* publique reçoit la nouvelle dimension de l'intimité, de la vie privée. Ainsi, déjà au niveau du titre du recueil, la tradition générique, indiqué explicitement, se met en question, s'ouvre au dialogue avec le lecteur de son nouveau statut, des perspectives de la continuité dans les conditions sociales, historiques et politiques de l'époque. Ainsi, Olivier Bivort insiste sur l'importance de la tradition pour Verlaine et sur la complexité de l'interaction avec elle de son œuvre poétique : « [...] Verlaine ne cessera de peser le pour et le contre de ses choix et de justifier les différentes orientations de sa poésie. Ouvert aux innovations ou défendant la tradition, il fut trop grand poète pour que sa conduite prît complètement le pas sur ses vers »⁴¹.

L'acte énonciatif, inscrit par la dénomination générique dans le paradigme du « haut lyrisme », fait de la vie privée comme le sujet de la poétisation le champ de bataille axiologique. Dans le paradigme de la célébration la vie intime ne possède aucune valeur, l'ode classique ne connaît pas la dimension du privé. L'orientation à ce paradigme, annoncée dans la dénomination générique, apporte à la vie privée la même importance que la vie publique : l'éloge de la femme est mis en pied de l'égalité avec la célébration du roi ou du Dieu. Sur « l'ajustement axiologique » comme la possibilité du genre de l'ode raisonne Didier Alexandre. Il indique deux fonctions de la célébration : une composante assertive (« l'état d'un individu est bon »⁴²) et expressive (« l'approbation de cet état où s'inscrit souvent en

³⁹Didier, Alexandre, «Présentation générale», *L'ode, en cas de toute liberté poétique*, *op.cit.*, p. VIII.

⁴⁰*Ibid.*

⁴¹Olivier, Bivort, « Verlaine, Paul », Michel, Jarrety, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, *op.cit.*, pp. 858-859.

⁴²Didier, Alexandre, « Quand y a-t-il ode ? Persistance ou épuisement de l'ode au XX^e siècle », *L'ode, en cas de toute liberté poétique*, *op.cit.*, p. 309.

creux l'appel à la collectivité »⁴³). Alors que la première affirme les valeurs positives de l'objet de l'éloge, la seconde suppose l'adhésion par le public du système des valeurs, sur lequel se base l'univers de l'œuvre poétique :

[...] l'effet-monde de l'ode, c'est-à-dire sa capacité de créer un monde uni, dans son horizontalité et sa verticalité, ce qui la rend différente de toute autre forme poétique [...] repose sur l'ajustement axiologique qu'elle présuppose ou rend possible entre les mots et le monde, sur les fonctions déclaratives (transformer le monde) et expressives (exprimer les attitudes et états mentaux) du discours tenu⁴⁴.

Une vie privée telle qu'elle est représentée dans *Odes en son honneur* reçoit le statut d'une nouvelle valeur, instaurée par l'acte énonciatif. Le choix de la vie intime comme sujet de la célébration, liée traditionnellement avec la dimension politique, légitime sa position dans l'espace de la littérature. La deuxième et la plus importante valeur, instaurée par le poète, c'est la valeur de l'acte énonciatif même, qui possède la puissance de transformer la réalité par l'adhésion des lecteurs au système des valeurs, proposé par le texte poétique. Didier Alexandre dans son article « Quand y a-t-il ode ? Persistance ou épuisement de l'ode au XX^e siècle » raisonne sur les enjeux de l'ode comme genre littéraire : « L'ode [...] crée, dans la durée de son énonciation, un monde et une communauté fondés sur des valeurs clairement affirmées dans la polémique. S'il est un sujet lyrique, il est nécessairement autre, l'homme en général. S'il est une écriture de l'ode, elle est nécessairement éthique et politique »⁴⁵.

Nous voudrions finir cette excursion brève dans l'histoire du genre de l'ode par la définition, proposée par Didier Alexandre, qui change la question la plus importante « Qu'est-ce que c'est l'ode ? » par l'autre : « Quand y a-t-il ode ? », et, désignant la situation communicative, dans laquelle ce genre est possible, il définit implicitement une nature interne de ce genre :

Contrairement à une idée reçue, l'ode n'est pas centrée sur son locuteur, mais sur l'auditoire : elle est centrée sur l'effet à produire sur le lecteur par le rythme, la topique convoquée, les valeurs célébrées, de manière à constituer par le texte poétique une communauté face à une situation historique, événementielle, intellectuelle, idéologique. Célébration, savoir partagé par une communauté, action, tels sont les traits les plus évidentes d'un genre⁴⁶.

⁴³*Ibid.*

⁴⁴*Ibid.*

⁴⁵Didier, Alexandre, « Quand y a-t-il ode ? Persistance ou épuisement de l'ode au XX^e siècle », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 331.

⁴⁶Didier, Alexandre, « Quand y a-t-il ode ? Persistance ou épuisement de l'ode au XX^e siècle », *L'ode, en cas de toute liberté poétique, op.cit.*, p. 308.

UN CONFLIT DES REGISTRES : LE BAS ET LE SUBLIME
DANS *ODES EN SON HONNEUR*

L'érotisme du recueil *Odes en son honneur* devient la composante importante de l'œuvre poétique dans la proportion où il favorise l'instauration du nouveau système des valeurs, proposé par Verlaine. La fonction de l'érotisme dans ce recueil ne se limite pas à l'intention de provoquer et de scandaliser le public ; cet érotisme de l'œuvre poétique appartient à une tradition culturelle, dont la régénération assure la transgression de la morale bourgeoise, qui prescrit les règles, qui ne tiennent pas compte de la nature humaine complexe, contradictoire et aspirante à la liberté. Un nouveau système de valeurs, proposé par Verlaine, instaure la valeur de l'existence individuelle, libre des conventions sociales, défendant son droit à la vie privée, non réglée par les préjugés partagés par la plupart des philistins. Le nouveau système de valeurs, proposé par Verlaine, instaure la valeur de l'énonciation poétique qui possède la puissance d'influencer le réel, le transformer, de créer l'univers, aussi précieux que la réalité.

L'ambiguïté totale, qui fonde ce système de valeurs, peut être comprise comme le résultat de la coïncidence de deux facteurs constitutifs : d'une part, le balancement entre les extrêmes, « l'équilibre instable perpétuellement »⁴⁷, « l'instabilité, de l'indécision »⁴⁸ sont les traits indissociables de la manière⁴⁹ de Verlaine, d'autre part, le recueil poétique *Odes en son honneur* est le résultat de l'interaction de deux tendances opposées, remontées aux différentes traditions de la littérature française. Sur la présence de deux traditions littéraires dans l'œuvre poétique de Verlaine, Arnaud Bernadet propose la réflexion suivante :

En quête des vieux airs du temps jadis, qui rappelle les origines de la poésie et la naissance de la littérature française, le souci de l'oralité folklorique s'allie alors au goût pour les rhapsodies médiévales, mais coexiste également avec la manière marotique voire les procédés de la Grande

⁴⁷ Olivier, Bivort, « Verlaine, Paul », Michel, Jarrety, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours, op.cit.*, p. 858.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 862.

⁴⁹ Cf. Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Saint-étienne, Publications de l'Université de Saint-étienne (Collection « Le XIXe siècle en représentations »), 2007, 251 p. P. 17-18 : « Omniprésente et récurrente depuis les premiers vers ou les proses de jeunesse jusqu'à *Bibliosonnets* et *Confessions*, cette notion [la *manière*] chez Verlaine pose la littérature comme art dans sa dimension immédiatement anthropologique: elle associe chaque situation d'écriture à ses enjeux éthiques, sociaux et politiques » ; « [...] si le style est au signe ce que la manière est à l'éthique, il apparaît logiquement que le politique n'est pas non plus l'affaire du style. Non qu'il convienne d'opposer strictement manière et style. Verlaine les envisage pour sa part ensemble, mais chez lui le style se réfère à une composante technique particulière du discours, alors que ma manière désigne le processus global de singularisation qui il y advient. [...] La manière englobe et transcende le style, elle ne se rapporte pas à des procédés ou à des faits de langue mais aux « attitudes » de l'instance qui s'inscrit dans le texte. Dans cette perspective, la politique de la manière de révèle inséparable de l'acte d'individuation [...] Elle en découle même, dans la mesure où elle dépend des liens qui s'y noue chaque fois spécifiquement entre subjectivité et signifiante ».

Rhétorique. En outre, au gré de contiguïté voire d'équivoques terminologiques, la chanson peut même se confondre avec l'ode, la ballade ou encore l'élégie. En plus de ses résonances grecques et latines, la suite *Chansons pour elle*, *Odes en son honneur*, et *Élégies* témoigne encore chez Verlaine d'un tel *continuum*.⁵⁰

Il est nécessaire d'examiner la confusion de l'ode et de la chanson, indiquée par Bernadet, la coïncidence de deux traditions, la tension entre deux tendances. La première tendance, évoquée déjà dans le titre du recueil poétique, est d'avoir en vue constamment la tradition générique de l'ode. Le «haut lyrisme», propre à la tradition de la célébration, exclut l'emploi des mots du registre bas du langage dans les textes poétiques. L'objet de l'ode était traditionnellement le représentant de la sphère publique, les images mêmes devaient répondre à l'idéal du sublime. C'était la condition inévitable de l'adhésion de la communauté des lecteurs au système des valeurs, fondé par l'acte énonciatif. L'autre tendance, qui remonte à la tradition médiévale, plus exactement à l'œuvre de François Villon, est d'introduire dans l'univers de l'œuvre poétique les éléments de la vie quotidienne, les images basses, non dissimulées. À cette tension entre le sublime et le « bas » au niveau du langage correspond la tension entre le personnel et l'impersonnel au niveau de l'énonciation. La différence entre l'ode et le chant est la suivante selon Didier Alexandre :

En dépit de l'étymologie, l'ode se distinguerait du chant, comme le singulier du collectif, le personnel de l'impersonnel. Le premier enseignement de ces deux définitions porte sur la disparition du sujet lyrique, impersonnalisé, ce qui est inséparable d'une performativité de l'ode adressée à un public qui l'attend à des fins collectives. Implicitement, l'ode remplit une fonction sociale, et reste donc tournée vers l'histoire⁵¹.

En ce contexte, le passage de la dimension privée à la dimension sociale et politique devient évident : en choisissant la vie intime avec le langage pertinent comme sujet de l'œuvre poétique, se construisant, grâce à son genre, à l'intérieur du paradigme de la célébration publique, Verlaine attribue le statut politique à la vie intime. Le poète légitime ainsi la manière, avec laquelle il introduit à l'intérieur de l'univers poétique des images tout à fait ambiguës, la manière directe, ironique et sincère en même temps.

La variété des origines, des modèles et des formes constitue plutôt la règle de l'œuvre, qui y puise son devenir et son inachèvement : le jeu des filiations, la circulation des genres, l'échange des techniques sont tels que la manière de Verlaine ressortit avant tout à une oralité du métissage. Ainsi, il ne s'agit pas pour le poète d'imiter le genre de la chanson, de se confondre avec elle, d'en reproduire les procédés, mais à son contact de trouver à se redéfinir⁵².

Ce métissage des langages, la coïncidence des mots des registres différentes créent la distance ironique de l'auteur par rapport à l'énoncé. Le lecteur s'interroge tout le temps : est-

⁵⁰ Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « *En sourdine, à ma manière* », *op. cit.*, p. 349.

⁵¹ Didier, Alexandre, « XX^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique*, *op. cit.*, p. 219.

⁵² Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « *En sourdine, à ma manière* », *op. cit.*, p. 349.

ce que le lyrique réalise vraiment l'intention, annoncée déjà dans le titre du recueil, et célèbre le sujet d'éloge, ou cette louange reçoit le caractère humilié et parodique. La tension entre ces deux possibilités de l'interprétation, toutes les deux contenues dans l'intention du poète, interroge la sincérité du poète : est-ce qu'il joue seulement avec le lecteur, le provoque, ou derrière ce jeu se trouvent une base éthique et un système de valeurs stable ? Est-ce que la position du poète se limite à une provocation pure ou la tendance à la subversion des valeurs coexiste-t-elle avec l'intention opposée, d'instaurer un nouveau système, de légitimer la propre position par rapport à la société et à l'art ?

Sur la question de la sincérité chez Verlaine, Charles Ammirati dans l'article « La sincérité chez le dernier Verlaine » propose la réflexion suivante : « La sincérité est avant tout [...] une façon de “coller” à son art poétique, d'indiquer une exigence extrême dans la conception d'un vers sans chevilles, sans emphase, sans embarras »⁵³. Le chercheur lie la notion de la sincérité avec celle de la simplicité et en vient à conclure que « la raison même d'écrire du dernier Verlaine »⁵⁴ est la quête de « l'unité tant recherchée avec lui-même, la fusion salvatrice de tous les aspects de son être »⁵⁵, la quête « d'art authentique »⁵⁶. Il semble qu'on peut considérer la notion de « métissage », proposée par Arnaud Bernadet, et la notion de « l'unité », proposée par Ammirati, comme des synonymes complets dans le contexte de l'œuvre poétique de Verlaine. La réunion et la coïncidence de deux traditions littéraires, réalisées dans le langage poétique du recueil *Odes en son honneur*, la tension permanente entre le sublime et le bas comme l'effet stylistique spécifique sont les phénomènes les plus adéquats et les plus authentiques à la nature même du poète et à son projet artistique.

L'ironie en ce contexte ne contredit pas à la sincérité, elle crée la distance qui sépare le je lyrique de lui-même ; cette distance est nécessaire pour qu'il s'observe lui-même d'une manière objective et conserve son authenticité. Cette distance par rapport à soi-même a été remarquée par Olivier Bivort, qui a consacré un article à l'autocritique de Verlaine des *Poèmes saturniens* ; en ce contexte il analyse la lettre du poète à Mallarmé et en vient à la conclusion suivante : « On voit déjà se dessiner dans cette lettre un des traits caractéristiques

⁵³Charles, Ammirati, « La sincérité chez le dernier Verlaine », Gouvard, Jean-Michel, Murphy, Steve, *Verlaine à la loupe: Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996*, Paris, Champion, 2000, 504 p. P. 119.

⁵⁴Charles, Ammirati, « La sincérité chez le dernier Verlaine », *op. cit.*, p. 129.

⁵⁵*Ibid.*

⁵⁶Charles, Ammirati, « La sincérité chez le dernier Verlaine », *op. cit.*, p. 109.

de la rhétorique verlainienne de l'autocritique : être à la fois l'autre et soi-même »⁵⁷. Cette observation est juste aussi pour son œuvre poétique.

Un des poèmes des plus érotiques du recueil « Mais après les merveilles »⁵⁸, représente la situation de la poétisation de la contemplation de la bien-aimée par le je lyrique avant l'acte sexuel, dont le participant, évidemment, il va devenir. Sa position par rapport à cette situation lyrique est une position tout à fait ambiguë : de ce qui se trouve sur la frontière entre l'activité et la passivité, de ce qui appartient simultanément à deux espaces, en dedans et en dehors de l'univers poétique :

Mais après les merveilles
Qui n'ont pas de pareilles
De l'épaule et du sein,
Faut sur un autre mode
Dresser une belle ode
Au glorieux bassin.

Faut célébrer la blanche
Souplesse de la hanche
Et sa mate largeur,
Dire le ventre opime
Et sa courbe sublime
Vers le sexe mangeur

Que chastement, encore
Que joliment, décore
Et défend juste assez
L'ombre qui sied aux choses
Divines, peu moroses
Rideaux drûment tressés,

Teutatès adorable,
Saturne plus aimable,
Anthropophage cher
Qui veut aux sacrifices
Non le sang des génisses
Mais le lait de ma chair.

Nous chanterons ensuite
L'aine blonde et sa fuite
Ambrée au sein du Saint...
Mais déposons la lyre,
Livrons-nous au délire
Raisonnable et succinct !

Non ! fou, braque, orgiaque,
En apache, en canaque
Ivre de tafia :

⁵⁷Olivier, Bivort, Université de la Vallée d'Aoste, « Autocritique des *Poèmes saturniens* », *Fabula / Les colloques*, Verlaine, reprises, parodies, stratégies, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document842.php>, page consultée le 22 avril 2015.

⁵⁸Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1938, xxii-1164p. P. 578-579.

Nous ne sommes pas l'homme
Pour la docte Sodome
Quand la Femme il y a.

En outre toutes les étapes de l'excitation physique sont décrites d'une manière très détaillée : les parties du corps les plus « importantes » de la femme sont évoquées directement (« glorieux bassin », « la blanche souplesse de la hanche et sa mate largeur », « le ventre opime et sa courbe sublime vers le sexe mangeur »). Le lexique quotidien, évoquant la sphère du physique et attribué traditionnellement au registre bas (le bassin, la hanche, le ventre, le sexe mangeur, l'aine et sa fuite) cesse d'être trivial et reçoit la tonalité soutenue dans le contexte poétique. Le déplacement des sujets neutres et même bas du point de vue stylistique dans le contexte du poème donne un effet intéressant grâce aux éléments métatextuels et à la présence dans le texte d'un lexique apparemment incompatible, du lexique sublime, spirituel, connoté par la tradition chrétienne.

Au moment de la culmination de l'excitation physique apparaît la dimension sacrale grâce à l'emploi par l'auteur du lexique renvoyant à la sphère spirituelle :

Dire le ventre opime
Et sa courbe sublime
Vers le sexe mangeur

Que chastement, encore
Que joliment, décore
Et défend juste assez
L'ombre qui sied aux choses
Divines, peu moroses
Rideaux drûment tressés

La nature divine du sexe de la femme est soulignée non seulement au niveau du lexique par les antonymes « divines » / « moroses », mais aussi au niveau de la syntaxe par l'enjambement qui crée l'équivoque, la possibilité de la lecture double : « l'ombre, qui sied aux choses divines, peu moroses » ou « l'ombre qui sied aux choses divines, peu moroses rideaux drument ». Selon la première lecture, la divinité des « choses » est soulignée par la juxtaposition des antonymes « divines » et « moroses » qui deviennent synonymes grâce à l'adverbe « peu ». Cette juxtaposition peut être interprétée comme gradation négative : le « degré » de la divinité diminue grâce à l'apparition du mot avec la sémantique du péché. Selon la deuxième lecture, l'attribut « peu moroses » change le sujet : les rideaux qui créent l'ombre qui décore et défend « choses divines » deviennent aussi « peu moroses », reçoivent la divinité selon le principe métonymique. Il s'agit de l'adhésion spécifique : le corps de la femme communique la divinité à tout ce qui le touche, vide du péché.

L'équivoque au niveau de la syntaxe, créée par l'homonymie syntaxique, correspond à

l'ambiguïté au niveau du sens. Les mots clés de ces deux strophes « divines » et « chastement » renvoient au moins à deux contextes : aux traditions chrétienne et antique. Leur coexistence, leur métissage sont toujours présents dans l'œuvre poétique de Verlaine. Ainsi, on lit dans l'un des textes poétiques des *Poèmes saturniens* : « Gabriel et son luth, Apollon et sa lyre »⁵⁹. Cette juxtaposition, rassurée par le parallélisme syntaxique fait leur équivalence évidente. Pour la présence de la première tradition dans le poème « Mais après les merveilles » dit l'emploi du lexique avec la sémantique éthique de la chasteté, de la défense. La deuxième tradition, évoquant la divinité de la déesse de l'amour et de la beauté Aphrodite, ajoute la dimension esthétique.

Leur coïncidence prouve l'ambiguïté, propre à l'érotisme même, qui se forme par la tension entre la sexualité et le sentiment, se trouve dans deux sphères – physique et mentale – simultanément. La juxtaposition des mots du champ lexical de la chasteté et des mots du champ lexical de la beauté assure le passage de la sphère purement physique à la sphère spirituelle. L'ombre réalise une fonction double, il décore – crée la beauté divine – et défend – assure la chasteté – en même temps : « Vers le sexe mangeur / Que chastement, encore / Que joliment, décore / Et défend juste assez / L'ombre qui sied aux choses ». Le motif de la couverture, de la voile, qui cache et montre le corps de la femme (« l'ombre qui sied », « rideaux drûment tressés ») renforce l'ambiguïté, immanente aux images érotiques.

La réunion des dimensions du profane et du sacré devient la coda de cet éloge de la chair féminine : « L'aine blonde et sa fuite / Ambrée au sein du Saint... ». Le jeu de mots, basé sur l'homophonie, assimile le charnel (le sein) et le sacré (le Saint). Ce jeu se base sur la condition de la simultanéité des deux moyens de la perception du poème, visuel et acoustique : « oralité et visualité s'impliquent mutuellement »⁶⁰. La « fuite de l'aine » comme le phénomène tout à fait physique est ambrée soit « au sein du Saint » au sens spirituel (en même sens comme dans la phrase « retrancher du sein de l'Église »), soit à l'intérieur du corps « du Saint », dans sa poitrine (en même sens comme dans la phrase « presser qn contre son sein »), soit dans son ventre (comme dans la phrase « au sein de sa mère »). Cette dernière interprétation, malgré l'inversion évidente des sexes, est aussi légitime au point de vue de la phonétique que les autres. La coïncidence des trois possibilités de l'interprétation de cette métaphore, qui ne s'excluent pas du tout, crée une ambiguïté entre ce qui est sacralisé et ce qui est profané.

⁵⁹Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 79.

⁶⁰Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine : « En sourdine, à ma manière »*, op. cit., p. 47.

Dans la quatrième strophe apparaît l'archétype du sacrifice païen, porté à Saturne : « Teutatès adorable, / Saturne plus aimable, / Anthropophage cher ». La femme est comparée et même identifiée avec le dieu romain, dont le nom évoque la tradition des Saturnales. Cette fête romaine est liée traditionnellement avec l'idée de la libération, de l'égalité, et de l'annulation de toute hiérarchie. Chaque année, pendant la célébration des Saturnales la hiérarchie sociale était annulée, l'ordre des choses était inversé, un esprit de liberté totale régnait partout : personne ne travaillait et n'étudiait, les esclaves recevaient le droit de traiter leurs maîtres sur un pied d'égalité. Les Saturnales, selon la mythologie romaine, ont été instaurées par Janus et étaient le rappel de l'Âge d'or, inventé par Saturne. Cet aspect du mythe de Saturne est devenu la base de la formation du cercle des associations, connotées purement positivement. La nature double du fondateur des Saturnales, l'ambivalence comme un trait particulier de la figure de Janus renvoie à l'autre cercle des associations, enracinées dans la culture. Grâce à l'autre cycle des mythes de Saturne, racontant son anthropophagie (il a mangé tous ses enfants), cette figure est connotée négativement et liée avec la mort et la dévoration.

Dans la culture française du XIX^e siècle l'image du Saturne est associée avec la notion de la mélancolie grâce à la dénomination, donnée par Baudelaire, dans l'un des poèmes de son recueil *Fleurs du mal*, dans « Épigraphe pour un livre condamné » :

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.

L'un des médiateurs de l'enracinement de cette liaison entre la figure du Saturne et la mélancolie est devenu la peinture : il est impossible de ne pas mentionner deux tableaux, représentant le sujet de Saturne dévorant son fils. Le premier tableau absolument connu est *Saturne dévorant l'un de ses enfants* (1636) de Rubens, et le second, inspiré par le premier, est une des six œuvres de Goya, attribué à la *Peinture noire*. Ce tableau a été présenté à l'Exposition universelle de 1878 à Paris et pourrait être connu à Verlaine. En ce contexte la question de l'influence directe ou indirecte de la peinture sur l'œuvre poétique de Verlaine n'est pas si importante ; il ne faut que se rendre compte de la présence intense de ce sujet dans l'espace culturel français de l'époque. La figure de Saturne, symbolisant le temps, dévorant une vie humaine, et l'âge d'or simultanément, l'anthropophagie et la fécondité, l'exaltation et l'euphorie de la liberté et la mélancolie, est totalement ambivalente. Cette particularité correspond à la tonalité de l'un des premiers recueils de Verlaine, des *Poèmes saturniens*, et est ainsi commenté par Olivier Bivort :

Si l'étrangeté des *Poèmes saturniens* est une notion qui n'appartient pas en propre à Verlaine et qui dénote pour ses contemporains le caractère incongru et confus du recueil, elle illustre assez bien les tensions de l'œuvre, cette union déconcertante entre lyrisme et antilyrisme, entre humour et gravité, entre ironie et mélancolie, qui empêche toute lecture univoque [...] Il revendique non seulement le contraste et la contradiction comme des éléments fondant son originalité mais il tend aussi à réunir les différences comme si l'union des contraires constituait l'essence même de sa poésie⁶¹.

Cette ambiguïté caractérise la figure de la femme, présentée dans « Mais après les merveilles » : elle devient l'incarnation de tout ce qui est permis mais aussi l'anthropophage qui exige le sacrifice. L'acte sexuel en ce contexte se présente comme un pacte réciproquement avantageux. Le sacrifice, que le je lyrique doit porter sur l'autel de la liberté absolue, le prix de la satisfaction du désir charnel, est son éjaculation : « Qui veut aux sacrifices / Non le sang des génisses / Mais le lait de ma chair ». Cette ligne qui pourrait choquer le lecteur et être interprétée comme pornographique par le public, malgré toute sa force provocante, tend à appartenir au registre sublime. Cette tonalité est créée non seulement par la réminiscence mythologique, mais aussi par les procédés stylistiques: le parallélisme négatif (« Non le sang des génisses, / Mais le lait de ma chair ») et la périphrase métonymique (« le lait de ma chair »).

La chair comme telle peut provoquer l'excitation physique, mais cela ne suffit pas pour la création poétique. La chair, excitante et chaste, nue et voilée en même temps, crée l'effet de l'équivoque. La tension entre le sublime et le bas, va-et-vient entre sacralisation et désacralisation, se résout dans l'ambiguïté qui devient le principe constitutif du texte poétique. Ainsi, l'ambiguïté se multiplie : la chair de la femme se présente comme divine, la divinité même possède une nature double : chrétienne et païenne, et sa nature païenne, à son tour, est ambiguë comme telle, ce qui est accentué par le jeu intertextuel : l'évocation de l'image de Saturne est liée dans la culture avec l'idée même de l'ambiguïté.

La progression du texte poétique représente le mouvement du regard du je lyrique, cette particularité de la focalisation suppose la convergence des points de vue du je lyrique et du récepteur du poème. Cette union dans la contemplation « des merveilles » est assurée par l'emploi du pronom « nous » et de l'impératif à la première personne du pluriel : « Nous chanterons », « Mais déposons la lyre. / Livrons-nous au délire ». Cette convergence absolue est soulignée par la formule qui apparaît dans la dernière strophe : « Nous ne sommes pas l'homme / Pour la docte Sodome ». Le lecteur est impliqué par le je lyrique dans la contemplation du corps nu de la femme, il devient le co-créateur du poème même.

La spécificité de cette énonciation poétique consiste en sa nature métatextuelle : outre

⁶¹Olivier, Bivort, « Autocritique des *Poèmes saturniens* », *op. cit.*

que le poème décrit une scène amoureuse, il montre en même temps, comment cette scène peut être décrite, et – ce qui est plus important – comment elle peut devenir un poème. La performativité du poème comme rappel de l'origine de la lyrique dans les rituels magiques devient dans « Mais après les merveilles » objet de la réflexion poétique, reçoit l'incarnation verbale. Les actes de parole sont une partie importante du poème, donnent le rythme et définissent la structure du texte poétique: « Faut sur un autre mode / Dresser une belle ode » ; « Faut célébrer la blanche souplesse » ; « Dire le ventre opime » ; « Nous chanterons ensuite ».

Ces actes de parole, les actes performatifs (la prononciation est déjà l'action) manifestent le registre sublime de l'énoncé : l'évocation de la notion générique à l'intérieur du poème est une marque puissante de l'importance de la tradition rhétorique pour cette énonciation. Déjà dans la première strophe le poème se manifeste comme novateur, comme résistant et opposé par rapport à la tradition : « Faut *sur un autre mode* / Dresser une belle ode ». Ainsi, le lecteur reçoit l'orientation de la réception du poème comme de l'instauration d'une poétique novatrice. L'appartenance du texte au registre « haut », « sublime », déclaré au commencement du poème, est assurée par les verbes performatifs avec la sémantique de la célébration, du louange : « célébrer », « chanter ».

La modalité du « falloir », dominante dans les quatre premières strophes (« Faut » dresser, célébrer, dire), qui ne signifie pas l'action comme telle, mais la modalité de sa réalisation potentielle, se transforme en action même, qui sera réalisée notamment au futur : « Nous chanterons ensuite ». Dans ce contexte il devient évident, que tout ce qui était décrit à la modalité du « falloir », appartient plutôt à la dimension de l'imaginaire, de l'univers de la poésie même. Cependant, cet univers poétique est présenté comme naissant, apparaissant à vue d'œil du lecteur et à mesure de la progression du texte, du déroulement de l'énonciation. Et sitôt que l'acte sexuel, dont la représentation balance sur la frontière entre le réel et l'imaginaire, atteint des sommets (« Mais le lait de ma chair »), le passage à la sphère de la réalité a lieu.

Cette sortie de l'espace d'un performatif pur signifie la sortie de l'espace de la poésie (« Mais déposons la lyre ») comme « théorie » d'amour (« Nous ne sommes pas l'homme / Pour la docte Sodomme ») à l'espace du réel, de l'action, de la pratique d'amour : « Livrons-nous au délire ». Le passage au réel et la préférence de la pratique sont annoncés au niveau verbal, mais l'énonciation poétique ne finit pas à ce moment, elle se prolonge. Cela signifie, que quand le débranchement de la théorie de la pratique est déjà déclaré, il ne se passe pas encore : sitôt que la position du je lyrique par rapport à cette corrélation entre la « théorie » et

la pratique est fixée solidement (« Nous ne sommes pas l'homme / Pour la docte Sodome / Quand la Femme il y a »), l'acte de l'énonciation poétique finit.

Pour expliquer cette contradiction il faut prendre note de deux moments. Premièrement, ce décalage montre l'inégalité axiologique de la poésie et de la doctrine comme deux moyens différents de la connaissance du monde. Le poète donne la préférence à la poésie : en effet, la structure du texte poétique « Mais après les merveilles » fait la coïncidence de la « théorie » d'amour et d'une pratique amoureuse possible. Deuxièmement, le facteur décisif dans la situation du va-et-vient entre la « théorie » et la pratique est la présence de la Femme, qui peut être interprétée comme la présence de l'autre. La présence d'une connaissance extérieure par rapport à celle du je lyrique ouvre la dimension intersubjective du poème : la Femme n'est pas l'objet du plaisir charnel ou de la contemplation, elle est non seulement la participante de plein droit des jeux érotiques, mais aussi l'image qui rend l'énonciation poétique possible, c'est aussi l'éthos de la Femme comme la muse du poète.

La métatextualité comme trait constitutif de l'énonciation poétique dans « Mais après les merveilles » a une fonction double dans le poème. D'une part, le déplacement des images érotiques dans le contexte souligné poétique, *a priori* soutenu, les sortent de la dimension du profané, de « l'abaissé », leur confère un statut sacré, assuré par une fonction sacrée de la poésie même. D'autre part, la performativité, présentée explicitement par la thématization des actes de parole (ils deviennent une partie de l'univers du poème) et les mises en scène, légitime un nouveau statut haut et sacré des choses, perçues conventionnellement comme abaissées et tabouisées. Arnaud Bernadet écrit ainsi :

La mise en scène de l'écriture prend ses allures de performance ironique, au point qu'elle déborde les repères formels de la tradition littéraire. Elle se revendique d'emblée comme indéfinissable. Au lieu d'être fermée sur une identité, elle s'expose malicieusement, et presque indifféremment, à une multiplicité de registres et par conséquent à une multiplicité d'interprétations⁶².

Ainsi le poète manifeste sa position opposée et résistante par rapport aux valeurs de la société, qui méprise et exclue la vie privée, la vie sexuelle de la sphère publique. Verlaine instaure une nouvelle valeur de l'énonciation poétique dont la force performative est capable de transformer le système des valeurs déjà existant et de légitimer la valeur de la vie sexuelle comme une partie importante de l'activité humaine.

⁶² Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « En sourdine, à ma manière », *op.cit.*, p. 38.

RHETORIQUE ET POÉTIQUE DE L'AMBIVALENCE

LE PROTOTYPE RHÉTORIQUE DE L'ÉLOGE AMBIVALENT

Tout d'abord, il est nécessaire de faire une remarque à propos des termes que nous utiliserons : ambivalence et ambiguïté. L'ambiguïté suppose la compréhension d'un mot, d'une phrase ou d'un sentiment même, représenté dans le poème, en deux sens, et l'ambivalence suppose la coïncidence de deux sens notamment opposés dans une unité. Les transformations des modèles rhétoriques dans *Odes en son honneur* montrent le passage de l'ambivalence comme superposition des caractéristiques opposées et même incompatibles de l'objet d'éloge à l'ambiguïté comme multiplicité potentielle des interprétations de l'énonciation poétique. Ce passage d'un mode de création à l'autre est ainsi commenté par Arnaud Bernadet :

[...] au lieu d'imiter formellement la chanson à partir des règles d'art, ce qui aura pour effet d'en travestir le sens indéfinissable, il convient de solliciter les pouvoirs obscurs et vierges du sentiment. Cet autre mode de création échappe à la sphère intellectuelle et apparente cette fois l'auteur des chansons aux femmes, en ce qu'il y évite « le maniement des abstractions » et amoindrit « la faculté de raisonnement » en s'acheminant vers « le chant, le cri »⁶³

Odes en son honneur est pénétré de l'ambiguïté : cela pourrait apparaître paradoxal, car l'ode est perçue traditionnellement comme le genre littéraire qui transmet le système des valeurs rigoureux, excluant la moindre équivoque. Le regard sur le prototype de l'ode, sur le discours épideictique peut dissiper ce préjugé. Marc van der Poel, analysant le rapport entre *adoxaxa* et *paradoxaxa* dans le traité théorique *Sur les discours épideictiques* de Ménandre, donne la traduction d'un passage célèbre du travail du rhéteur grec de l'Antiquité tardive :

Il faut savoir qu'il y a des éloges glorieux (*endoxa*), [des éloges méprisables (*adoxaxa*)], des éloges contestables (*amphidoxa*) et des éloges paradoxaux (*paradoxaxa*). Glorieux sont des éloges ayant pour sujet des choses jugées bonnes par tout le monde, comme un dieu ou quelque autre chose qui soit manifestement bon ; [méprisables sont ce qui ont pour sujet des démons et le mal manifeste]. Contestables sont ceux qui sont moitié glorieux et moitié méprisables [...] Dans ces textes figurent des choses estimables, mais aussi des choses blâmables, dont les orateurs présentent une défense⁶⁴.

La base de cette classification devient la démarcation selon le principe du choix du sujet du discours épideictique. Dans le champ du regard du rhéteur, qui a l'intention de prononcer l'éloge ou le blâme, se trouve toujours le système des valeurs que le public

⁶³ Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « En sourdine, à ma manière », *op.cit.*, p. 353.

⁶⁴ Marc van der, Poel, « *Paradoxon* et *adoxon* chez Ménandre le Rhéteur et les humanistes du début de XVI^e siècle. A propos de *De incertitudine et vanitate scientiarum* d'Agrippa de Nettesheim », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Landheer, Ronald, Smith, Paul-Julian, Librairie Droz, Genève, Histoires des idées et critique littéraire, 1996, 244 p., p. 199-221. P. 204.

possède. L'orientation aux mœurs et au goût du destinataire du discours épideictique définit la stratégie du rhéteur : il doit savoir exactement comment est « jugé par tout le monde » l'objet, qu'il choisit, pour réaliser avec succès son projet créateur. Un bon rhéteur doit construire son discours conformément au système des valeurs existant, en ce cas il peut produire l'effet nécessaire. Selon la tradition rhétorique, le rhéteur qui choisit la stratégie d'éloge contestable se rend compte qu'il combine « des choses estimables » et « des choses blâmables » avec le but de défendre les dernières. Probablement, « des choses estimables » dans *amphidoxa* doivent servir le modèle pour « les choses méprisables ». En tout cas, chez Ménandre il ne s'agit pas du but d'abaisser, d'humilier « des choses jugées bonnes par tout le monde ».

Cette combinaison « des choses estimables » et « des choses blâmables » n'est pas encore l'ambiguïté à son propre sens, mais on peut la prendre pour le prototype de l'ambiguïté, car la juxtaposition des « choses », des images, des mots a souvent la fonction d'approcher les uns des autres jusqu'au rapprochement de leurs significations et jusqu'à l'égalisation de leur importance. La juxtaposition des choses « jugées » bonnes et méprisables « par tout le monde » dans le contexte du discours épideictique correspond à l'ambiguïté dans la poésie. L'enjeu créateur de défense du sujet blâmable n'est pertinent pour Verlaine qu'en partie. D'une part, le paradigme d'*amphidoxa*, choisi par le poète, montre son intention d'influencer le public et d'instaurer un nouveau système des valeurs. D'autre part, pour Verlaine l'ambivalence devient le principe même de la perception du monde et de la représentation de ce monde d'un naturel ambigü dans l'œuvre poétique.

Le meilleur exemple de poème qui remonte au prototype rhétorique d'*amphidoxa*, est l'ode « Mais Sa tête, Sa tête! » (XII)⁶⁵ :

Mais Sa tête, Sa tête !
Folle, unique tempête
D'injustice indignée,
De mensonge en furie,
Visions de tuerie
Et de vengeance ignée.

Puis exquise bonace,
Du soleil plein l'espace,
Colombe sur l'abîme,
Toute bonne pensée
Caressée et bercée
Pour un réveil sublime.

Force de la nature
Magnifiquement dure
Et si douce, Sa tête,
Adoré phénomène

⁶⁵Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 584-586.

Ô de ma Philomène
La tête, seule fête !

Et voyez qu'elle est belle
Cette tête rebelle
À la littérature
Comme à l'art de la brosse
Et du ciseau féroce,
Voyez, race future !

Car je veux dire aux Âges
Ce plus cher des visages,
Cheveux noirs comme l'ombre
Où passerait une onde
Pure, froide, profonde,
Sous un ciel bas et sombre,

Petit front d'Immortelle
Plissé dans la querelle,
Nez mignard qu'ironise
Un bout clair qui s'envole,
Bouche d'où Sa parole
Part, précise et concise

Mais sorcière sans cesse,
Qui blesse et qui caresse
Mon âme obéissante,
Soumise, adulatrice,
Ô voix dominatrice,
Ô voix toute-puissante!...

Et ô sur cette bouche
Plus âpre que farouche,
Plus farouche que tendre,
Plus tendre qu'ordinaire,
Prince au fond débonnaire,
Le Baiser semble attendre,

Et tout cela qu'éclaire
Le regard circulaire
De deux beaux yeux de braise,
Bruns avec de la flamme,
Sournois avec de l'âme
Et du coeur, n'en déplaie

À nos jaloux, ma reine,
Ma noble souveraine
Qui me tiens dans tes geôles,
Ô tête belle et bonne
Et mauvaise - et couronne
Du trône, tes Épaules.

Le sujet de l'éloge est la tête d'une femme, dont les traits sont contradictoires, incompatibles et ambigus. Cette particularité du sujet de la louange est indiquée dans le texte de la manière directe :

Tête belle et bonne
Et mauvaise [...]

Les deux premières strophes sont construites selon le principe d'une opposition forte et expressive : tel état de l'âme d'une femme comme la colère est opposé à la paix qui habite son âme. L'effet de l'inconstance de *Sa tête* est produit par la juxtaposition de deux champs lexicaux, extrêmement opposés : la première strophe est construite comme la chaîne des images, exprimées la colère, la fureur, la rage ; la deuxième, au contraire, transmet un état calme et paisible. Au premier champ lexical appartiennent les mots connotés négativement : « folle, unique tempête », « injustice indignée », « mensonge en furie », « visions de tuerie », « vengeance ignée ». Au pôle opposé se trouvent les mots connotés positivement : « exquise bonace », « soleil », « colombe », « toute bonne pensée caressée et bercée », « réveil sublime ».

Les états de l'âme de l'héroïne sont comparés implicitement avec les états de la nature, cette métaphore assure l'unité des deux premières strophes. Ainsi, l'effervescence violente est transmise par les images de la tempête et du volcan, grâce à l'épithète « ignée ». La métaphore de la nature se prolonge dans la deuxième strophe grâce aux images de l'espace, plein de soleil, et de la colombe « sur l'abîme ». L'évocation de ces images fait allusion au déluge universel : « le réveil sublime » peut être interprété comme la renaissance du monde et l'éveil de la nature à une nouvelle vie. La construction de ces deux strophes crée un effet supplémentaire : en même temps que l'enfilage des compléments indirects du mot « tempête » sans prépositions fait naître la dynamique, le flot des phrases nominales, dont chacune contenant un compliment ou un attribut, produit un rythme lent :

Mais Sa tête, Sa tête !
Folle, unique tempête
D'injustice indignée,
De mensonge en furie,
Visions de tuerie
Et de vengeance ignée.

Puis exquise bonace,
Du soleil plein l'espace,
Colombe sur l'abîme,
Toute bonne pensée
Caressée et bercée
Pour un réveil sublime.

L'inconstance des états de l'âme de l'héroïne, représentée au moyen des oppositions lexicales et syntaxiques et de l'allusion au sujet biblique, est inscrite dans l'ordre des choses de l'univers. La femme est aussi ambivalente que la nature même, et la force de cette ambiguïté ensorcelle le je lyrique :

Force de la nature
Magnifiquement dure
Et si douce, Sa tête.

L'ambiguïté du sujet d'éloge interroge la possibilité de l'art de l'introduire à l'intérieur de l'œuvre et de représenter ce trait d'une manière adéquate. C'est pourquoi la description des états de l'âme et de la nature, extrêmement opposés, provoquent la réflexion du je lyrique sur la puissance des arts différents : de la littérature et de la peinture :

Et voyez quelle est belle
Cette tête rebelle
A la littérature
Comme à l'art de la brosse
Et du ciseau féroce,
Voyez, race future !

Le sujet d'éloge résiste à être représenté, fixé par les moyens de la littérature comme les moyens de « l'art de la brosse et du ciseau féroce », c'est-à-dire des arts plastiques, sa nature ambiguë suppose des oscillations permanentes, des changements perpétuels. Le je lyrique, à son tour, lance un défi au sujet, « rebelle à la littérature » et annonce explicitement son intention de fixer l'image de la bien-aimée dans l'œuvre d'art : « Car je veux dire aux Âges / Ce plus cher des visages ». En ce moment, quand le poème reçoit une dimension métatextuelle, tournée vers lui-même (réflexive), la progression du reste du texte poétique se découvre : le je lyrique comme *alter ego* du poète, créateur de son univers, essaiera de créer l'image adéquate à une nature ambivalente de la femme. Le texte même commence à ce moment-là à témoigner de sa propre nature d'œuvre d'art et de réfléchir aux procédés littéraires et picturaux.

Le déroulement vertical du texte poétique n'est plus une contemplation pure de la femme par son admirateur. Le texte représente le mouvement de la main du peintre, qui écrit son tableau, ou du spectateur qui examine un chef d'œuvre pictural du haut au bas : de la description des cheveux à la cinquième strophe jusqu'à la mention des épaules à la dernière strophe. La perception visuelle du poème reçoit une deuxième dimension : la lecture du poème ne se limite plus à la lecture du texte qui se déroule horizontalement comme verticalement. Dans le poème apparaît, selon Ruth Webb « un discours descriptif qui met sous les yeux de manière vivace le sujet qu'il évoque »⁶⁶. Cette définition de l'*ekphrasis* est donnée par Aélius Théon, un des auteurs de *Progymnasmata*, d'un des manuels de la rhétorique, écrit au 1^{er} siècle de notre ère. Le chercheur contemporain Ruth Webb analyse l'histoire de la notion de l'*ekphrasis* et vient à la conclusion que l'interprétation courante de cette notion

⁶⁶ Aphthonius, *Aphthonii sophistae Progymnasmata / partim a Rodolpho Agricola, partim a Joanne Maria Catanaeo latinitate donata ; cum... scholiis Reinhardi Lorichij Hadamarii...*, traduction de Rudolf Agricola et Giovanni Maria Cattaneo, annotation de Reinhard Lorich, publié par J. Le Boulenger (Rothomagi), 1643, 708 p. Chapitre 118, lignes 7 sq.

comme « description de l'œuvre d'art »⁶⁷ n'apparaît que dans le dernier quart du XIX^e siècle. Le projet créateur de Verlaine ne peut pas, bien sûr, être réduit à la pratique de l'ekphrasis. Arnaud Bernadet analyse ainsi la coïncidence des arts dans l'œuvre du poète et ses enjeux créateurs :

L'intérêt du concept de manière ne réside pas cependant dans le fait qu'il puisse rendre compte de la mythique trinité poésie – peinture – musique chez Verlaine, le plus souvent analysée par le biais d'approximatives analogies, invoquant la technique de la transposition et de l'ekphrasis. L'intérêt de ce concept est qu'il articule deux niveaux fondamentaux : la relation aux *arts*, c'est-à-dire à la pluralité des matériaux sensibles (peinture, gravure, etc.), ne se superpose pas ici à la relation à *l'art* comme question sur la spécificité, même si l'une permet de révéler l'autre.⁶⁸

Le poème de Verlaine « Mais Sa tête, Sa tête ! » ne prétend pas à décrire une œuvre d'art existant, mais interroge les possibilités des arts différents à la recherche des moyens pertinents au projet artistique de poète. Il est en quête des moyens convenables, puissants de créer l'univers de l'œuvre d'art qui correspondrait à la réalité ambivalente. Les possibilités de la littérature ou de la peinture séparément se trouvent insuffisants pour reproduire le réel ambivalent, instable, dynamique. La réalisation de ce projet créateur passe par la coïncidence des possibilités de la littérature et de la peinture. La progression du reste du texte poétique se représente la création du portrait verbal : chaque strophe « dessine » une partie du visage de la femme. Ainsi, l'auteur obtient l'effet d'une dynamique spécifique.

Selon la tradition de la détermination des limites respectives des arts plastiques et de la poésie, dont les bases sont jetées dans les œuvres critiques de Lessing, la force expressive de la sculpture est limitée par sa spécificité : « Le poète, dit Lessing, travaille pour l'imagination, et le sculpteur pour l'œil. Le sculpteur ne doit pas tout imiter, au risque de blesser les lois du beau ; il ne peut reproduire qu'une situation, qu'un instant, tandis que le poète peut nous présenter toute une action »⁶⁹. Le besoin de « reproduire » la « situation », de fixer des traits typiques de la propriétaire de *Sa tête* est présent dans le poème, mais cette intention du je lyrique – poète – peintre n'est qu'une partie de son projet créateur. Le plus important pour lui est de montrer son attitude typique, ces manières, l'inconstance de ses états d'esprit. Cette partie du projet créateur ne peut être réalisée qu'au moyen de la littérature, qui peut reproduire les actions, le déroulement de ces actions et créer une image dynamique.

La dynamique d'un portrait poétique, qui se déroule dans une direction verticale, est créée par des procédés stylistiques différents. Ainsi, la description des cheveux de la femme

⁶⁷ Ruth, Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing, Ltd., 2009, 238 p. P. 14.

⁶⁸ Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 21-22.

⁶⁹ Otto, Friedr, Theodor, Heinsius, *Histoire de la littérature allemande*, Bruxelles, Société belge de librairie, Hauman et C^o, 1839, 475 p. P. 337.

dans la cinquième strophe consiste en la comparaison « comme l'ombre » et la métaphore qui évoque les images de la nature :

Cheveux noirs comme l'ombre
Où passerait une onde
Pure, froide, profonde,
Sous un ciel bas et sombre

Ce retour au motif d'une nature « magnifiquement dure », annoncé au commencement du texte poétique, allié à l'emploi du lexique connoté négativement (« une onde froide », « un ciel bas et sombre »), prolonge la tendance de représenter des traits de l'objet de l'éloge qui pourraient être définis dans la tradition rhétorique comme « méprisables ». L'obscurité des « cheveux noirs » correspond au « ciel bas et sombre », qui exprime l'état de l'âme de la héroïne. Cette comparaison renvoie par l'association à la première strophe, qui représente un côté « obscure » de l'individualité de la femme. La comparaison avec « une onde », qui renvoie à l'image de « l'abîme », sur laquelle régnait la paix, connotée positivement, allié aux épithètes « pure » et « profonde » devient le contrepoids qui assure un balancement permanent entre les deux extrêmes du caractère de la femme.

Ce balancement est assuré dans la sixième strophe par des procédés tout à fait différents. On pourrait penser que la représentation de tels traits du visage comme « petit front plissé dans la querelle », « nez mignard qu'ironise » et « un bout clair qui s'envole » ne correspond pas du tout à la stratégie de la louange. Cependant, la dimension graphique du texte poétique met des choses « estimables » et « méprisables » en équilibre : l'emploi des lettres majuscules à toutes les mentions de la femme produit l'impression de la représentation d'une personne sacrée (« petit front d'Immortelle », « bouche d'où Sa parole part »). Ce moyen purement graphique de célébrer n'est utilisé par l'auteur que dans les strophes qui contiennent l'image laudative et blâmable en même temps : « Mais Sa tête ; Sa tête ! / Folle, inique tempête », « Force de la nature / Magnifiquement dure / Et si douce, Sa tête », « Qui me tient dans tes geôles, / tête belle et bonne / Et mauvaise – et couronne / Du trône, tes Épaules ». Ce procédé de l'ordre visuel, d'une part, assure l'équilibre entre deux tendances opposées, et, d'autre part, renforce leur tension.

Le mouvement de la main du peintre qui crée le portrait de l'Immortelle et le regard de son contemplateur s'arrêtent quand Sa parole apparaît : à ce moment se passent la sortie de l'espace des images également visuelles et verbales et l'entrée dans la dimension de la parole et de la voix :

Bouche d'où Sa parole
Part, précise et concise

Mais sorcière sans cesse,
Qui blesse et qui caresse
Mon âme obéissante,
Soumise, adlatrice,
Ô voix dominatrice,
Ô voix toute-puissante !...

La parole ambivalente de l'héroïne est présentée à l'égard du je lyrique et montre aussi sa relation par rapport à lui : « Qui blesse et qui caresse / Mon âme obéissante ». Cette relation se découvre avec toute sa force dans la septième strophe, consacrée au « prince au fond débonnaire », au « Baiser », dont l'apparition était attendue : « Le Baiser semble attendre ». La partie de Sa tête, décrite dans cette strophe, la bouche, semble la plus importante et c'est pourquoi la plus indescriptible. La structure de la strophe est ambiguë : au moins deux lectures sont possibles. D'un côté, toute l'énumération des caractéristiques peut avoir rapport à l'image qui n'apparaît que dans le dernier vers, au Baiser. D'autre côté, cette énumération décrit la partie de la tête la plus indescriptible, la bouche, évoquée déjà dans le premier vers, c'est pourquoi chacun attribut précise pour ne pas dire nie le précédent. L'unité et l'intensité de cette quête d'un mot exact, créées par l'anaphore et le parallélisme syntaxique, soulignent l'importance de la recherche d'un moyen pertinent de créer l'image, adéquate à la réalité :

Et ô sur cette bouche
Plus âpre que farouche,
Plus farouche que tendre,
Plus tendre qu'ordinaire,
Prince au fond débonnaire,
Le Baiser semble attendre

La dernière « étape » de la création du portrait poétique, la description des yeux de la femme, prolonge la ligne de la comparaison du sujet d'éloge ambivalente avec la nature et organise la forme cyclique grâce au retour des images du champ lexical de la rage. L'évocation de l'image du feu renvoie à celle du volcan, apparue dans la première strophe. Cette image reçoit ici la connotation positive grâce au jeu avec le topos stylistique, qui ouvre la dimension « de l'âme et du cœur ». L'image du feu découvre l'ambiguïté dans un monde intérieur de la femme et ses relations avec le je lyrique. « La flamme » de « deux beaux yeux de braise » ne brûle pas, ne détruit pas le je lyrique, mais l'attire et le charme, son emprisonnement est volontaire, en restant en même temps ambigu :

Et tout cela qu'éclaire
Le regard circulaire
De deux beaux yeux de braise,
Bruns avec de la flamme,
Sournois avec de l'âme
Et du cœur [...]

[...]
Qui me tient dans tes geôles

L'ambiguïté du corps et de l'âme de l'objet d'éloge, correspondant à l'ambiguïté de la nature et de l'ordre de l'univers, demande une représentation adéquate dans l'œuvre poétique. En épuisant toutes les ressources rhétoriques d'amphidoxa, qui ne suppose que la coïncidence des choses « estimables » et « méprisables » mais ne connaît pas encore de sujet dans lequel ces phénomènes se réuniraient, Verlaine interroge le pouvoir même de la littérature. Le but est atteint par le poète grâce à la synthèse de deux arts – de la peinture et de la littérature. Leur interaction assure le succès d'un projet créateur de Verlaine. La quête de l'approfondissement des ressources des arts de Verlaine donne la possibilité de dire que son œuvre poétique fixe une des deux tendances majeures du symbolisme, qui étaient relevées par Jean-Nicolas Illouz :

Entre les divers aspects du Symbolisme, il existe en réalité une coupure épistémologique, qui sépare deux tendances majeures, à la fois concomitantes et exclusives l'une de l'autre : d'un côté un Symbolisme « ésotérique » ou « magique », qui tente d'occulter la crise de la représentation dans laquelle il est pourtant lui-même pris ; de l'autre, un Symbolisme, plus résolument moderne, qui trouve dans la seule immanence des signes le moyen d'un plus grand approfondissement des ressources symboliques de l'art⁷⁰.

⁷⁰Jean-Nicolas, Illouz, *Le Symbolisme*, Le Livre de Poche, 2004, 352 p. P. 242.

LE JEU DE LA PERSUASION ET DE LA SUGGESTION

Le poème « La Sainte, ta patronne, est surtout vénérée »⁷¹ présente l'autre possibilité de l'interaction de la rhétorique et de la poétique de l'ambivalence.

La sainte, ta patronne, est surtout vénérée
Dans nos pays du Nord et toute la contrée
Dont je suis à demi, la Lorraine et l'Ardenne.
Elle fut courageuse et douce et mourut vierge
Et martyre. Or il faut lui brûler un beau cierge
En ce jour de ta fête et de quelque fredaine
De plus, peut-être, en son honneur, ô ma païenne !

Tu n'es pas vierge, hélas ! mais encore martyre
Non pour Dieu, mais qui te plut. (Qu'ont-ils à rire ?)
A cause de ton cœur saignant resté sublime.
Courageuse, tu l'es, pauvre chère adorée,
Pour supporter tant de douleur démesurée
Avec cette fierté qui pare une victime,
Avec tout ce pardon joyeux et longanime.

Et douce ? Ah oui ! malgré ton allure si vive
Et si forte et rude parfois. Douce et naïve
Comme ta voix d'enfant aux notes paysannes.
Douce au pauvre et naïve envers tous et que bonne
Sous un dehors souvent brutal qui vous étonne,
Vous, les gens, mais dont j'ai vite su les arcanes !
Douce et bonne et naïve, âme exquise qui planes

Au-dessus de tout préjugé bête ou féroce,
Au-dessus de l'hypocrisie et du *cant* rosse
Et du jargon menteur et de l'argot fétide
Dans la région pure où la haine s'ignore,
Où la rancune expire, où l'amour pur arbore
Sur la blancheur des cieux sa bannière candide.
O résignation infiniment splendide !

En ce jour de ta fête et malgré nos frivoles
Préoccupations moins coupables que folles
De baisers redoublés pour le cas, et l'antienne
Plus gentille encor qu'excessive des mots lestes,
Recueillons-nous pourtant, pensons aux fins célestes
Afin qu'après ma mort ou, las ! après la tienne,
Le survivant pour l'absent prie, ô ma chrétienne !

La situation lyrique consiste en la comparaison de la destinatrice lyrique et sa patronne, ces deux plans de l'énoncé – sublime et bas – sont toujours présents dans le texte, et le va-et-vient entre sacralisation et désacralisation entraînent la progression du texte poétique. La différence et même l'opposition de la femme « sublime », la Sainte, et la destinatrice lyrique, appartenant à ce bas monde, à un monde terrestre, traditionnellement apprécié comme

⁷¹Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 576-577.

pêcheur, est donnée déjà dès le commencement du poème. L'éloge de la Sainte comme de l'idéal des vertus, comme du modèle de la conduite, ouvre le texte poétique :

La sainte, ta patronne, est surtout vénérée
Dans nos pays du Nord et toute la contrée
Dont je suis à demi, la Lorraine et l'Ardenne.

L'indication de l'aire de sa vénération sert à montrer la participation géographique du je lyrique à cet espace mental du sublime. À l'autre pôle du système des coordonnées, déterminés par le je lyrique, se trouve la destinatrice lyrique : « ma païenne ». Le pronom « ma » qui est utilisé dans cette nomination, indique la participation du je lyrique à la destinatrice non dans la dimension objective (géographique), mais subjective. La relation de l'intimité entre le je lyrique et la destinatrice semble évidente grâce le contexte dans lequel apparaît le mot « païenne ». A cette dénomination on n'entend pas de désapprobation, mais on entend l'indication du caractère de la liaison amoureuse avec la nuance de l'ironie. A la base de la comparaison de la femme terrestre avec sa Patronne il existe quatre critères : le courage, la douceur, la virginité et le martyre (« Elle fut courageuse et douce et mourut vierge / Et martyre »). La structure du poème est déterminée par l'épreuve de la destinatrice lyrique de ces critères.

Dans la deuxième strophe, le je lyrique interroge la virginité de la femme, son aptitude au martyre et son courage. En la virginité la femme terrestre cède à son modèle céleste : « Tu n'es pas la vierge, hélas! ». L'interjection produit l'effet du dédoublement de la position du je lyrique : d'une part, sa participation au monde céleste avec ses valeurs rigoureuses, annoncée dans la première strophe, suppose le regret sincère avec la nuance de la désapprobation envers la pécheresse, d'autre part, l'allusion à la frasque, à laquelle le je lyrique a rapport peut-être (« En ce jour de la fête et de quelque fredaine »), exclut la possibilité de sa propre innocence. Ainsi, se dessine la position du je lyrique entre deux mondes – céleste et terrestre, son rapport double à deux systèmes des valeurs – d'un côté, établies par l'Église et, de l'autre côté, basées sur l'expérience personnelle de la vie privée. Cette position suppose la distance par rapport aux deux, la distance qui assure l'objectivité du je lyrique et sa possibilité de construire son propre système de valeurs, synthèse des existants.

Pour le deuxième critère du martyre la destinatrice lyrique ne convient qu'en partie : la notion du martyre devient équivoque dans le contexte du poème. Quand le martyre de la destinatrice perd le plan vertical et passe au plan horizontal, des relations interpersonnelles, se passe la transgression de la dimension éthique vers l'érotique : « ... mais encore martyre / Non pour Dieu, mais qui te plut... ». Cet abaissement, créé par l'équivoque, cependant, ne nie pas

la dignité de la destinatrice : « À cause de ton cœur saignant resté sublime ». La troisième épreuve par le courage est soutenue par la destinatrice lyrique: « Courageuse, tu l'es, pauvre chère adorée ». Cette vertu, soulignée au niveau de la poétique par l'hyperbole (« Pour supporter tant de douleur démesurée ») et l'anaphore (« Avec cette fierté qui pare une victime, / Avec tout ce pardon joyeux et longanime ») liées à l'évocation du lexique du registre soutenu avec la sémantique chrétienne (« douleur », « victime », « pardon », « longanime »), rapproche la destinatrice à son modèle céleste et marque son retour apparent au sein de l'église.

La dernière épreuve est aussi subie : « Et douce ? Ah oui ! ». Mais elle dévoile l'ambiguïté de la destinatrice lyrique, interroge sa participation au monde céleste et montre la différence entre le point de vue subjectif du je lyrique et des témoins, qui ne voient que « dehors souvent brutal ». Cette division de l'attitude de la personnalité en deux sphères : extérieure, réalisée dans l'activité sociale, et intérieure, qui est toujours cachée pour le public, interroge la possibilité du jugement objectif comme telle. Et pour cause dans le texte poétique apparaît le mot, qui exclut cette possibilité : « tout préjugé bête ou féroce ». Le déplacement de cette problématique dans le contexte chrétien l'élargit encore (est-ce que le jugement est possible en principe ?) et ouvre la dimension philosophique de l'éloge.

La dernière épreuve des vertus de la destinatrice lyrique évoque la problématique, propre au genre de l'ode philosophique. L'idée de la douceur est réalisée dans le texte poétique par la triple répétition de l'épithète « douce » avec les adjonctions différentes et le changement du sujet, dont l'attribut est cette épithète :

Et douce ? Ah oui ! malgré ton allure si vive
Et si forte et rude parfois. Douce et naïve
Comme ta voix d'enfant aux notes paysannes.
Douce au pauvre et naïve envers tous et que bonne
Sous un dehors souvent brutal qui vous étonne,
Vous, les gens, mais dont j'ai vite su les arcanes !

Pour la première fois, « ta voix d'enfant aux notes paysannes » est caractérisée comme « douce et naïve », le deuxième emploi de cette épithète subit les changements : le sujet – « voix » – reste le même, mais chaque attribut de cette paire reçoit son propre destinataire : « Douce au pauvre » et « naïve envers tous ». Le troisième cas est marqué par le changement du sujet et par l'adjonction de la troisième épithète : c'est « âme exquise » qui est caractérisée comme « douce et bonne et naïve ». Le motif de la voix, qui est lié indissolublement à l'idée de l'innocence, exprimée par les images de l'âme, de la « bannière candide » de « l'amour pur », de l'enfant, se prolonge au moyen des mots avec la sémantique de la parole, mais

connotés, au contraire, négativement. Ainsi, la notion de l'énonciation même devient la catégorie éthique : « ta voix d'enfant » est opposée au « jargon menteur » et à « l'argot fétide ». Les habitants du monde terrestre, « vous, les gens », sont représentés par l'auteur comme les êtres presque infernaux, possédants de tous les péchés possibles. Cette idée du vice des gens est exprimée au moyen d'une métonymie très simple : le discours de l'homme (« jargon menteur », « l'argot fétide ») est la meilleure caractéristique de son âme. L'innocence de l'habitant des cieux, de la destinatrice lyrique est présentée par sa « voix d'enfant ».

L'ambiguïté de la destinatrice se découvre grâce au point de vue des habitants du monde terrestre, qui ne voient que l'aspect négatif de la femme : « ton allure si vive et si forte et rude parfois » et « dehors souvent brutal qui vous étonne ». Ce point de vue externe est dévalué par le blâme, prononcé par le je lyrique :

Au-dessus de tout préjugé bête ou féroce,
Au-dessus de l'hypocrisie et au *cant* rosse
Et du jargon menteur et de l'argot fétide

L'invective crée le troisième niveau de l'univers du poème : la dimension du monde vraiment bas, au-dessus duquel au sens axiologique se trouve la destinatrice. La position spatiale est soulignée par l'enjambement (« Douce et bonne et naïve, âme exquise qui planes » reste dans la troisième strophe, en temps que l'espace, au-dessus duquel elle plane, est décrit déjà dans la quatrième strophe), l'anaphore (« Au-dessus... / Au-dessus... »), le parallélisme syntaxique (« Dans la région pure où la haine s'ignore, / Où la rancune expire, où l'amour pur arbore ») et par les autres procédés stylistiques : épithètes (« préjugé bête ou féroce », « cant rosse », « région pure », « amour pur », « bannière candide », « résignation infiniment splendide ») et métaphores (« âme exquise qui planes au-dessus de tout préjugé », « l'amour pur arbore... sa bannière candide »).

Une opposition forte entre deux espaces, deux mondes, céleste et terrestre, se réalise en la confrontation de deux champs lexicaux. Tout ce qui appartient au monde en haut est connoté positivement et exprime l'idée de la pureté, de l'innocence, de l'idéal de la vertu : « douce, naïve, voix, enfant, bonne, âme exquise, région pure, amour pur, blancheur des cieux, bannière candide, résignation splendide ». Tout ce qui est lié avec le monde d'ici, où se déroulent les relations humaines, est marqué négativement et exprime l'idée de la méchanceté et du vice : « rude, brutal, arcanes, préjugé bête et féroce, hypocrisie, cant rosse, jargon menteur, argot fétide, haine, rancune ». L'évocation des connotations traditionnelles de ce modèle archétypique ne signifie pas d'une manière paradoxale que le je lyrique possède la

position stable par rapport à ce système rigoureux. Sa position est une position « dehors », distancié, la position d'ironiste, qui prouve la valeur de deux mondes opposés : « le dualisme de l'espace et du temps réintroduit des universaux là où les textes tentent simultanément une dé-spatialisation et une dé-temporalisation du discours »⁷².

Cette « dé-spatialisation » et cette « dé-temporalisation du discours », indiquées par Arnaud Bernadet, ouvrent la dimension universelle de l'énoncé. Le lien fort avec le contexte historique (avec les circonstances sociales, politiques et culturelles) du poème ne contredit son ouverture à l'éternité, ne nie pas l'intention de l'auteur de laisser la trace dans l'histoire. La position d'ironiste du je lyrique, qui se distance du système des coordonnées de l'univers du poème (il se trouve entre un monde terrestre et un monde céleste et n'appartient à aucun) lui donne la possibilité de conserver le regard objectif et même sceptique à deux systèmes des valeurs, représentés dans le poème, « chrétien » et « païen ». Cette distance est la condition nécessaire pour la création et l'instauration du nouveau système des valeurs comme l'intention générale du créateur.

La dernière strophe qui ferme le cycle au niveau de la composition du texte poétique (retour à la situation initiale de la célébration de la fête de la Sainte) rend évidente l'ambiguïté comme principe de base de la position axiologique du je lyrique. L'allusion à « quelque fredaine » s'ouvre en sa plénitude à la fin du poème :

En ce jour de ta fête et malgré nos frivoles
Préoccupations moins coupables que folles
De baisers redoublés pour le cas, et l'antienne
Plus gentille encore qu'excessive des mots lestes,
Recueillons-nous pourtant, pensons aux fins célestes

Une levée apparente d'un caractère vicieux des « préoccupations » de je lyrique et de la destinatrice à une fête religieuse se réalise en la chaîne des attributs contradictoires : « frivoles préoccupations moins coupables que folles ». La folie dans ce contexte prétend de n'avoir rien de commun avec le péché. L'ambiguïté des préoccupations à une fête religieuse devient évidente grâce à l'emploi des procédés stylistiques différents. Ainsi, le parallélisme « en ce jour *de ta fête* [...] *de baisers redoublés* pour le cas » assure la synonymie contextuelle entre un sens sacré du jour de la vénération de la Sainte et le moyen de le célébrer par les jeux amoureux.

La juxtaposition des « baisers redoublés » et de « l'antienne » produit un effet spécifique. Le mot « l'antienne » a deux significations : « le chant d'église » et « la répétition perpétuelle », toutes les deux sont actualisées dans le contexte du poème. D'une part,

⁷² Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « *En sourdine, à ma manière* », *op.cit.*, p. 47.

l'antienne en premier sens sonne à l'église en l'honneur de la fête, d'autre part, l'antienne comme répétition perpétuelle « des mots lestes » s'approche par la signification des « baisers redoublés pour le cas ». Le chant religieux comme les jeux amoureux doublent et se répètent « pour le cas », en l'honneur de la fête. Cette antienne polysémique et ambiguë est présentée comme « plus gentille encore qu'excessive des mots lestes » : l'épithète « lestes » rend évidente la désacralisation du chant d'église. Cependant, la rime « lestes » / « célestes » indique la tendance opposée, à la sacralisation, et met sur un pied d'égalité les deux mondes, qui sont déchirés par le discours officiel et traditionnel de l'église mais coexistent comme deux cotés d'une réalité ambiguë dans l'univers, créé par Verlaine. Sur la liberté, proclamé par le poète raisonne Arnaud Bernadet :

L'oralité devient le lieu même de la jouissance. De même l'anotie de « littérature » consonne avec celle de « nature ». Non qu'elle ait déserté la sphère éthique, mais la voix s'ouvre de manière absolue à la *physis*. Comme le montre *Odes en son honneur*, elle donne toute la liberté aux « mots lestes », récusant le « haut style » et par conséquent les classifications hiérarchiques issues de la tradition rhétorique⁷³.

Le va-et-vient entre la sacralisation et désacralisation décide de la position ambiguë du je lyrique qui s'ouvre avec toute sa force à la fin du poème :

Recueillons-nous pourtant, pensons aux fins célestes
Afin qu'après ma mort ou, las! après la tienne,
Le survivant pour l'absent prie, ô ma chrétienne !

La transformation de la destinatrice lyrique (« ma païenne » au commencement du poème et « ma chrétienne » à la fin), annoncée explicitement reste cependant ambiguë. Est-ce que l'événement mental a été vraiment lieu ? Ou cette exclamation finale ne reste que la volonté du je lyrique ? Les plusieurs interprétations du contenu de cet appel ambigu sont possibles : d'une part, le je lyrique peut inviter sincèrement la destinatrice à rentrer au sein de l'église, d'autre part, il ne peut qu'exprimer le scepticisme de la possibilité de cette conversion. Le pragmatisme de cet appel ensemble avec la répétition de l'interjection du regret, renvoyé à l'ambiguïté de ce « hélas » dans la deuxième strophe, créent la distance par rapport au plan d'énoncé : « De la complainte amoureuse au récitatif de l'oraison chrétienne, elle [mythologie de la voix] ne fait jamais sens qu'en traversant des zones indicibles »⁷⁴.

Cet écartement entre le plan de l'énoncé et la tonalité du poème correspond à la différence entre deux moyens de la persuasion, réalisés à l'intérieur du texte poétique. Si on prend pour le point de départ l'intention de je lyrique de persuader la destinatrice de se distraire des jeux amoureux, de l'espièglerie et d'approfondir dans la méditation spirituelle,

⁷³ Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « En sourdine, à ma manière », *op.cit.*, p. 309.

⁷⁴ Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « En sourdine, à ma manière », *op.cit.*, p. 13.

on peut distinguer deux stratégies de la réalisation de ce devoir communicatif par je lyrique. La première stratégie est la persuasion purement rhétorique, dont les procédés sont évoqués dans le texte. En premier lieu, il est impossible de ne pas rappeler que « La Sainte, ta patronne, est surtout vénérée » se construit à l'intérieur du paradigme du discours épideictique, qui suppose l'éloge ou le blâme. Le poème réalise toutes les deux possibilités : l'éloge s'adresse à la Sainte et selon le principe de métonymie à la destinatrice lyrique, le blâme s'adresse aux représentants d'un monde bas. La construction de la hiérarchie et l'évocation du modèle archétypique du monde à trois niveaux (monde céleste, monde terrestre et monde souterrain) sont aussi les procédés, remontés à la tradition rhétorique : « Archétype de la littérature savante, cette poésie [...] rétablit au centre de la parole dite " lyrique " la valeur de circonstance et d'actualité, et met alors l'accent sur des aspects satiriques, d'ordre social ou politique »⁷⁵.

La transformation de ce modèle stable montre le passage à la sphère des procédés poétiques, où les moyens de l'influence ne s'adressent plus à la raison, mais plutôt à l'inconscient. La progression du texte, assurée par les répétitions avec les transformations et les additions, crée l'illusion que quelque chose change d'une reprise à l'autre. L'auteur mène le lecteur dans le labyrinthe des répétitions aux niveaux différents et de tous les doublements possibles. Ainsi, au niveau sémantique, on peut observer le jeu des mots, basé sur l'évocation des mots polysémiques, variés l'idée même de la répétition (« l'antienne »). La thématization de la répétition est soutenue par les procédés au niveau de la syntaxe : plusieurs anaphores comme les parallélismes syntaxiques assurent un dessin rythmique du texte poétique.

La disposition des rimes devient significative dans le contexte de la coïncidence de deux procédés majeurs : de la répétition et du doublement. Le septain romantique, choisi par l'auteur, unit les rimes plates et rimes embrassées (aabccb), ainsi, l'idée de la répétition ou du doublement se réunit avec l'idée du cercle. Le cercle même, réalisé dans le poème au moyen de la forme cyclique (le parallélisme des derniers vers de la première et de la dernière strophes) suppose aussi une répétition perpétuelle. La situation lyrique – la célébration du jour de la vénération de la Sainte – contient aussi l'idée du cercle : « ce jour de la fête » se répète chaque année. Le premier vers du poème est construit selon le principe binaire (« La Sainte, ta patronne, est surtout vénérée »), et le texte poétique est rempli des constructions binaires qui s'enfilent l'une à l'autre : « Elle fut courageuse et douce et mourut vierge et martyre », « malgré ton allure si vive et si forte et rude parfois », « douce et naïve [...] douce au pauvre et

⁷⁵ Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « *En sourdine, à ma manière* », *op.cit.*, p. 351.

naïve envers tous » et les autres. Arnaud Bernadet définit ainsi l'ensemble des procédés analysés :

Il n'existe pas de terme plus adéquat pour caractériser l'écriture, sa singularité : un ensemble de procédés et d'effets, variables et distincts, que ce soient le travail sur le vers, les innovations syntaxiques et lexicales, et surtout l'action des prosodies et du phrasé. On peut parler à ce titre d'une véritable mythologie de la voix⁷⁶

Le système des répétitions non seulement assure la musicalité raffinée du poème, mais fait naître la suggestion. Les répétitions perpétuelles rappellent au lecteur les origines de la poésie même, sa fonction initiale qui remonte vers les rituels magiques de charmer la réalité et par ce charme l'influencer et la transformer. Les répétitions charment la destinataire du poème, la suggèrent d'accepter un modèle chrétien de l'attitude pour prouver la convenance du christianisme comme conception du monde. L'intention de transformer l'autre, d'influencer l'interlocuteur transgresse les limites de l'univers poétique sort dans l'espace de la communication de l'auteur avec le lecteur.

Ainsi, le poème en entier se présente comme l'espace de l'interaction de deux stratégies communicatives : de la persuasion et de la suggestion. La tonalité ironique de l'énonciation poétique devient le moyen de créer la distance par rapport à la rhétorique et donne la possibilité de définir la position de l'auteur comme distanciée de la première stratégie, qui est associée avec les pratiques de l'Église. Sur la représentation de l'individu, qui doit après tout définir sa position axiologique par rapport au l'univers du poème, raisonne Arnaud Bernadet :

Conjuguant de la sorte le sensible et le formel, le style et l'expérience, l'œuvre engage une représentation de l'humain, qui se fonde sur un amalgame entre l'individu (entier empirique, psychologique et/ou biographique) et le sujet comme individuation artistique, discursive, propre au poème et à lui seul. Cet état du savoir a néanmoins cet avantage de faire apparaître l'un des enjeux inhérents à l'œuvre de Verlaine. Ce qui est en débat n'est autre qu'une anthropologie de la valeur⁷⁷.

Le principe constitutif du poème est le balancement entre deux conceptions du monde, deux paradigmes de l'attitude – chrétienne, imposé par la société qui instaure le système des valeurs rigoureux, qui exclut la moindre équivoque, et individuelle, qui approuve l'ambiguïté comme la libération de tout jugement et de toute contrainte, comme le moyen d'embrasser la variété du monde.

⁷⁶ Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « En sourdine, à ma manière », *op.cit.*, p. 13.

⁷⁷ Arnaud, Bernadet, *Poétique de Verlaine* : « En sourdine, à ma manière », *op.cit.*, p. 32-33.

POETIQUE DE LA SUBVERSION :

VALEURS ÉROTIQUES ET POLITIQUES DES *ODES EN SON HONNEUR*

AMBIVALENCE ET AMBIGUÏTÉ DU SUJET LYRIQUE

En ce qui concerne le niveau de l'énonciation du recueil *Odes en son honneur*, il n'est pas si facile de répondre à une des questions les plus importantes, qui mènent le lecteur à la compréhension du texte poétique, à savoir la question : « qui parle ? ». Le je lyrique de chaque poème analysé possède une identité plurielle. On peut distinguer au moins deux identités, essayées par le je lyrique ou deux rôles qu'il joue : ce sont les identités de l'amant et du poète. Il n'y a aucun poème où le je lyrique n'est pas double et ambigu. Nous étudierons chacune de ces « instances » séparément, nous montrerons la spécificité de la coïncidence de ces rôles et nous essayerons d'établir la relation entre ces deux moyens de se présenter et d'être. Nous prenons pour hypothèse de lecture l'observation, faite par Arnaud Bernadet sur les premiers recueils de Verlaine *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* :

Sans faire mention de la théorie de l'impersonnel, qui s'impose plus tardivement dans l'œuvre de Verlaine, ces recueils n'en mettent pas moins en scène les divisions et la pluralisation de l'instance, s'orientant parfois [...] vers un état de schize⁷⁸ et de dilution, d'anéantissement et de dépersonnalisation⁷⁹.

L'identité de l'amant ne peut être réalisée qu'en relation avec la destinatrice lyrique, avec « elle » qui apparaît dans différents poèmes du recueil tantôt comme un vrai destinataire à la deuxième personne (« Tu fus une grande amoureuse » ; « La Sainte, ta patronne, est surtout vénérée » ; « Ô toi triomphante sur les deux » ; « Je ne suis pas jaloux de ton passé, chérie »), tantôt comme « elle » (*Odes en son honneur* ; « Mais Sa tête, Sa tête ! » ; « Mais après les merveilles »). La position du je lyrique par rapport à sa bien-aimée est toujours la même : c'est la position de l'humiliation volontaire. Le regard du je lyrique sur la femme est constamment de bas en haut. Cette position exagérément péjorative trouve une explication dans la coïncidence de quelques facteurs. Premièrement, la tradition du discours épideictique, dont la présence dans les textes poétiques du recueil est évidente, suppose implicitement la position basse de l'orateur par rapport au sujet d'éloge qui se trouve en haut axiologiquement,

⁷⁸ Sous ce terme il faut comprendre « séparation, coupure, disjonction ».

⁷⁹ Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 19.

étant au comble de la perfection. Ainsi, le mouvement de l'auteur de l'ode en haut est aussi fixé dans *l'Art poétique* de Nicolas Boileau :

L'ode avec plus d'éclat, et non moins d'énergie
Élevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
Entretient dans ses vers commerce avec les Dieux⁸⁰

Cette position du sujet d'éloge est ainsi commentée par un des auteurs de *l'Encyclopédie*, Louis de Jaucourt :

L'ode choisit ce qu'il y a de plus grand dans la religion, de plus surprenant dans les merveilles de la nature, de plus admirable dans les belles actions des héros, de plus aimable dans les vertus, de plus condamnable dans les vices, de plus vif dans les plaisirs de Bacchus, de plus tendre dans ceux de l'amour ; elle ne doit pas seulement plaire, étonner, elle doit ravir et transporter⁸¹.

Deuxièmement, cette position de l'humiliation volontaire, accompagnée par l'idée du service d'amour, est un trait immanent de la poésie médiévale française avec sa conception de l'amour courtois. Les relations entre le je lyrique et la femme dans *Odes en son honneur* reproduisent le modèle de la relation vassalique : la dame occupe la place de seigneur, le je lyrique la sert, en montrant sa position inférieure. L'humiliation volontaire dans le contexte de ce paradigme se présente comme dérivée d'une des valeurs de base de la chevalerie : l'humilité. Le titre même du recueil contient implicitement l'allusion à la tradition de la littérature médiévale : l'honneur, qui, comme l'humilité, la bravoure ou la piété, est une composante importante du système des valeurs de la courtoisie. On ne peut pas, cependant, mettre au même niveau la conscience médiévale avec ses vertus basées sur le système féodal et la conscience artistique de Verlaine, qui ne calque pas les paradigmes existants, mais interroge leur puissance créatrice. En utilisant les termes de Didier Alexandre, le poète « non pas rejette le patrimoine de l'ode [et de la tradition de la littérature médiévale française], mais dialogue avec lui, dans une relation intertextuelle, théorisante [...], scripturale et donc formelle [...], thématique et de ce fait linguistique [...], individualisante et générique enfin [...] »⁸².

Le troisième facteur qui pourrait expliquer la position de l'humiliation volontaire du je lyrique par rapport à la destinatrice est élaboré par Arnaud Bernadet dans son livre *L'Exil et l'utopie : Politiques de Verlaine*. Le chercheur met la notion du *mineur* au centre de sa conception et raisonne sur la position de marginalité du poète vaincu : « Au fond, qu'est-ce que le *mineur* ? Le nom que Verlaine assigne à une *poétique des vaincus*. L'écriture de l'histoire, c'est d'abord faire œuvre d'opprimé, et se reconnaître soi-même comme un

⁸⁰ Nicolas, Boileau, *Œuvres de Nicolas Boileau*, *op.cit.*, chant II, vers 58-60.

⁸¹ Louis, de Jaucourt, « Ode », *L'Encyclopédie*, 1^{re} éd. Dix-sept volumes plus neuf volumes de planches, Texte établi par Diderot et d'Alembert, 1751, Tome 11, p. 344-347.

⁸² Didier, Alexandre, «Présentation générale», *L'ode, en cas de toute liberté poétique*, *op.cit.*, p. 9.

Vaincu »⁸³. Cette position préméditée, déterminée par les circonstances biographiques, se réalise dans plusieurs textes du recueil et est liée inextricablement au rôle de l'amant qu'essaie le je lyrique.

Ainsi, deux poèmes des *Odes en son honneur* représentent explicitement cette position du vaincu en quête de reconnaissance : « Tu fus une grande amoureuse » et « Je ne suis pas jaloux de ton passé, chérie ». En évoquant le topos de la poésie courtoise, les deux textes finissent par la supplication du je lyrique à la femme pour qu'elle lui donne l'assurance des bonnes grâces. Ce geste devient dans les deux poèmes un geste de complaisance, plutôt un geste condescendant que le signe d'un amour encore possible. Ce geste au sens symbolique est transmis en langage physique par le sourire : « Du moins, souris au vieux damné » :

Jette un regard de complaisance,
O femme forte, ô sainte, ô reine,
Sur ma fatale insuffisance
Sans doute à te faire sereine :
Toujours triste du temps fané,
Du moins, souris au vieux damné⁸⁴.

La quête de la reconnaissance même complaisante est exprimée dans la dernière strophe de « Tu fus une grande amoureuse » par l'impératif mitigé par la modalité de la prière : « Jette un regard de complaisance », « souris au vieux damné ». Cette modalité est créée par la juxtaposition du lexique avec la sémantique de la diminution (« complaisance », « ma fatale insuffisance »), caractérisant le je lyrique, et du lexique avec la sémantique de la puissance (« Ô femme forte, ô sainte, ô reine »), décrivant la destinatrice. La distance hiérarchique entre l'homme et la femme est soulignée par la répétition de l'interjection « ô », exprimant le ravissement de l'inférieur par rapport au supérieur. L'allitération en « s » et « f » fond deux vers centraux de la strophe dans l'unité « soudée » et met l'adverbe « sans doute » en relief : la répétition du son « s » au point de la jonction de deux vers (« insuffisance / Sans doute ») alliée à une sorte d'anaphore phonétique (« Sur ma fatale insuffisance / Sans doute à te faire sereine ») concentrent l'attention à la certitude du je lyrique en sa propre nullité. Les deux derniers vers du poème, pénétrés de la tonalité de la mélancolie, du regret du temps passé, ouvrent la dimension élégiaque. Le passé, où se trouve évidemment l'idéal « fané », s'unit avec le présent grâce au sentiment de la tristesse qui transgresse la temporalité et devient éternelle et à l'attribut du je lyrique « vieux » : devenu « vieux », il le reste pour toujours. Ainsi, la misère du je lyrique, son état du vaincu s'unit avec la temporalité spécifique, exprimée par les sentiments de la nostalgie, du regret du passé, de la mélancolie.

⁸³Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 22.

⁸⁴Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 574.

La présentation du soi-même du je lyrique dans la troisième strophe comme l'être, se déchirant des contradictions, finit par l'indication de sa position ambiguë en sens spatial comme axiologique : « [...] ce m'est un suprême / Orgueil d'être meilleur ou pire [...] / D'être à tes pieds tremblant, féal ». « L'autoportrait » du je lyrique est construit comme l'affrontement direct des extrêmes, qui enlève l'opposition (c'est égal « d'être meilleur ou pire ») et se transforme en la coïncidence des éléments incompatibles. Le service humilié à « une grande amoureuse » est un « suprême orgueil » grâce à la position de la Dame à une hauteur inaccessible.

L'ambivalence de l'identité du je lyrique devient point de départ de la division de son instance. L'humiliation volontaire est exagérée à tel point, que le je lyrique refuse son activité humaine en faveur de la bien-aimée : « Use de moi, je suis ta chose ». L'amour même du je lyrique s'humilie, se soumettant à une volonté féminine, aussi ambiguë, « dure ou suave ». La soumission du je lyrique est exprimé par la métaphore (« humble esclave ») et les procédés au niveau de la syntaxe : le parallélisme syntaxique et l'anaphore : « Prompt à jouir, prompt à souffrir, / Prompt vers tout hormis mourir ! ». La division de l'instance du sujet lyrique se passe quand il se trouve face à face avec la mort, capable de faire cesser la vie « dans mon corps et mon âme », mais impuissante contre l'amour qui « ne peut que s'éterniser ». Cette division de l'homme dans la situation liminaire rappelle le topos d'un des types d'odes, et évoque la tradition de la louange à soi-même, qui remonte à l'*Ode XXX (Exegi monumentum)* d'Horace. Voilà la traduction en prose par Leconte de Lisle qui a pour titre *Sur mon œuvre*:

J'ai achevé un monument plus durable que l'airain, plus haut que les royales pyramides, que ni la pluie qui ronge, ni l'Aquilon ne pourront détruire, ni l'innombrable suite des années, ni la fuite des temps. Je ne mourrai pas tout entier, et une grande part de moi-même évitera la Déesse funèbre. Je grandirai dans la postérité, rajeuni par la louange, tant que le Pontife gravira le Capitolium avec la vierge silencieuse. On dira de moi que là où retentit le violent Aufidus, où Daunus, en un pays aride, régna sur des peuples agrestes, j'ai, le premier, triomphant de mon humble origine, transporté le chant Æolien dans les mètres Italiques. Prends un orgueil légitime, et viens, Melpoméné, ceindre ma chevelure du laurier Delphique⁸⁵.

Le je lyrique du poème de Verlaine n'appelle pas directement son œuvre poétique « un monument », il ne célèbre pas son art comme le fait Horace à l'ode citée ou Ronsard dans l'ode *À ma muse*, qui remonte à *Exegi monumentum*. Le poète évite la déclaration directe de sa propre immortalité au moyen de son œuvre d'art. Horace affirme : « Je ne mourrai pas tout entier, et une grande part de moi-même évitera la Déesse funèbre »⁸⁶. Pour Verlaine c'est l'amour qui découvre la possibilité d'éviter la mort : « Mais que mon amour dût cesser ? ».

⁸⁵ Horace, *Œuvres de Horace*, Traduction par Leconte de Lisle, Alphonse Lemerre, éditeur, s. d., 1873, Tome premier, p. 263-267.

⁸⁶*Ibid.*

L'amour s'éternise déjà dans l'acte énonciatif créé par le poète, devenant une partie d'une œuvre d'art, qui assure son existence dans l'espace de la culture et de l'histoire. Ainsi le poème se construit dans la tradition des « monuments poétiques », en la transformant, et la deuxième identité du je lyrique, celle du poète, devient évidente.

Dans la situation liminaire, sur le seuil entre la vie et l'oubli, se trouve non seulement l'amour du je lyrique qui lutte avec le néant, mais aussi la destinatrice lyrique qui résiste au « Sort évident » :

Oui, tu fus comme une héroïne,
Et maintenant tu vis, statue
Toujours belle, sur la ruine
D'un espoir qui se perpétue
En dépit du Sort évident,
Mais tu persistes cependant⁸⁷.

L'âge d'or de l'amour est resté, évidemment, dans le passé : toute la première strophe montre comment la destinatrice sort de « la crise de bonheur ». La comparaison de la destinatrice lyrique avec une héroïne, se développant dans la deuxième strophe, est évoquée, selon une logique interne du texte poétique, comme la réception du je lyrique de la « façon, la seule bonne » de porter « la crise du bonheur » « avec honneur ». La manière de supporter le malheur fait de la destinatrice lyrique « une grande amoureuse » et même « une héroïne ». Le besoin du je lyrique de l'éterniser se réalise à la transgression des limites de la poésie, à l'évocation des images des autres formes d'art. Ainsi, la deuxième strophe constitue une métaphore développée qui exprime l'idée de la perpétuation et de la beauté, en associant une dimension physique, contenant l'image de l'œuvre d'art architecturale (« statue », « ruine »), et une dimension spirituelle, contenant le lexique avec la sémantique abstraite. La dénomination de la destinatrice lyrique de « statue, toujours belle sur la ruine » la rend déjà immortelle : la perpétuation de son image est assurée par l'évocation des notions propres à la sculpture comme à l'architecture.

Ces formes d'art sont réputées ambiguës, comme soumises au temps de la manière la plus évidente et comme résistant au temps, et dans cette lutte avec une destruction inévitable retrouvant leur spécificité esthétique. Dans son essai *Les ruines* Georg Simmel associe deux compréhensions de la ruine – esthétique et éthique – et élabore la notion de « l'homme ruiné ». Écrivant sur le sens du phénomène de la ruine, il constate :

La valeur esthétique des ruines associe la disharmonie, l'éternel devenir de l'âme qui luttant contre elle-même et l'apaisement formel, le ferme contour de l'œuvre d'art [...] Les ruines constituent la

⁸⁷Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 573.

forme présente d'une vie passée, non qu'elles restituent ses contenus ou ses restes, mais ce qu'elle rend est bien le passé en tant que tel⁸⁸.

L'association de deux plans – du représenté et du comparé – dans la métaphore analysée se concentre dans l'oxymore, mis en relief par l'enjambement : « la ruine / D'un espoir qui se perpétue ». «Un espoir », tourné *a priori* vers le futur, se présente dans le poème comme « la ruine », constituant « les formes présentes d'une vie passée »⁸⁹. La coïncidence des trois dimensions temporelles, assurée par le passage du passé simple au présent, ouvre la dimension de l'éternité, de l'œuvre d'art, où l'amour et la vie d'une femme « toujours belle » continue « en dépit du Sort évident ». L'autre idée, exprimée par la ruine, selon Simmel, l'idée de « l'éternel devenir » comme idéal romantique de l'œuvre d'art qui existe au cours de la formation infinie, se présente dans ce poème aussi. Le devenir compris comme incomplétude inévitable devient la caractéristique du je lyrique : « ma fatale insuffisance [...] à te faire sereine ». L'incapacité du je lyrique de s'accorder avec la destinatrice dans les relations amoureuses est compensé par sa capacité de l'éterniser, de la faire persister dans l'œuvre d'art.

Cette identification double du je lyrique, comme l'amant et comme poète, remonte aussi à la tradition de la littérature médiévale française : l'amour et la poésie étaient inséparables. Le seul moyen d'attirer la dame, de gagner ses bonnes grâces, pratiqué par le troubadour, le poète du Moyen Âge, était la poésie même. Le service d'amour, selon la tradition courtoise, est une créature des poèmes : celui, qui pourrait composer la chanson la plus habile possible, gagnait la sympathie de la Dame. La virtuosité stylistique égalait l'intensité du sentiment amoureux et même pouvait la remplacer. L'identification du je lyrique de « Tu fus une grande amoureuse » comme amant consiste en l'empressement de « périr », de s'annuler, en exauçant un vœu de la femme-seigneur : « Quand il faudra que je périsse / Tout entier, fais en signe, femme ». L'identification du je lyrique comme poète présente l'intention opposée, de se perpétuer, en immortalisant la femme dans son œuvre poétique.

La puissance de l'œuvre d'art, notamment du poème, d'immortaliser la femme est assurée par sa nature performative : chaque nouvelle lecture du texte poétique, reproduit l'univers poétique, en le transformant, et nourrit ainsi sa vitalité, entretient son existence dans la dimension transsubjective. Chaque exécution du texte poétique par quelqu'un unit en ce moment-là le je lyrique et celui qui lit ou prononce le poème : l'œuvre d'art oblige

⁸⁸ Georg, Simmel, « Les ruines », *La parure et autres essais*, Paris, Les Éditions de la MSH, 1998, 159 p. P. 116-117.

⁸⁹*Ibid.*

inévitablement ce qui l'actualise à essayer le rôle du sujet de l'énonciation, en parlant de sa voix. Cet acte de la réunion temporaire du je lyrique et du lecteur pendant l'exécution du texte poétique suppose la transgression de sa propre subjectivité. Selon Arnaud Bernadet, « L'instance en question passe sans cesse de la singularité à la généricité : l'âme n'appartient plus à l'auteur mais à quiconque actualise le texte »⁹⁰. En examinant le poème comme don d'amour sur l'exemple de *Green* de Verlaine, Dominique Rabaté met en évidence « un trait caractéristique majeur de poème » :

La fleur naturelle, celle qui vit et meurt, éclot et embaume, qui réjouit comme un pur don de la nature faite pour enchanter nos sens, se convertit en langage. Elle devient par là répétable et durable, sous une nouvelle forme qui n'est pas seulement celle d'un ornement rhétorique. Elle prend la forme réitérable du poème, c'est-à-dire ce qui peut être ré-énoncé par n'importe qui, par tout lecteur. Cette ré-énonciation [...] programme (sans pouvoir les calculer toutes) les situations d'interlocution où le poème pourra devenir offrande de chacun, devenir présent à toute nouvelle destinatrice⁹¹.

L'autre possibilité de transgresser l'identité du je lyrique comme amant et de présenter son identité comme poète se réalise dans le poème « Je ne suis pas jaloux de ton passé, chérie ». Dans la dernière strophe de ce texte poétique apparaît le motif de l'amour comme service que l'on trouve déjà dans « Tu fus une grande amoureuse », mais considérablement transformé par rapport au texte précédent :

Va, je t'aime... mieux que l'autre : il faut l'oublier,
Toi, souris-moi du moins entre deux confidences,
Amazone blessée ès belles imprudences
Qui se réveille au sein d'un vieux brave écuyer⁹².

Le geste symbolique, que le je lyrique demande, reste le même, le sourire ; le destinataire de cette assurance de l'amour est aussi « vieux », mais la tonalité de la prière change. À la place de l'humiliation volontaire du je lyrique vient la certitude de la force de son amour qui lui assure la supériorité du rival : « Va, je t'aime... mieux que l'autre ». La présence de l'autre, l'amour qui est resté dans le passé, mais devient le sujet de la conversation entre les bien-aimés, oblige le je lyrique à se distancer de la destinatrice, d'occuper la position ironique, qui se présente dans le jeu des masques lyriques.

Le je lyrique invente les rôles pour la destinatrice et pour lui-même : la femme devient « amazone blessée ès belles imprudences », le je lyrique – « un vieux brave écuyer ». La dimension de l'imagination, créée par le je lyrique, lui donne la possibilité d'occuper la

⁹⁰Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 18.

⁹¹Dominique, Rabaté, « Voici des fruits, des fleurs... Remarques sur le poème comme don d'amour », *L'Offrande lyrique*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, Paris, Hermann, coll. "SavoirLettres", 2009, 400 p. P. 172.

⁹²Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 590.

position de l'exotopie⁹³ par rapport à la situation lyrique indiquée. La tonalité « contre-élégiaque », annoncée déjà dans le premier vers du poème, se prolonge jusqu'à la fin du texte poétique : « Je ne suis pas jaloux de ton passé ». Si dans « Tu fus grande amoureuse » l'attribut « vieux » est lié fortement avec le regret du temps passé, dans ce texte poétique cet attribut perd la connotation de la tristesse et de la nostalgie. Le poème ne finit pas par l'impératif, mais par l'indicatif au présent qui exprime l'action se répétant dans la dimension du réel et l'action figée dans l'éternité de la dimension symbolique, dans l'espace de l'imagination, où se trouvent « amazone » et « écuyer ».

Ce jeu des masques est redoublé par le jeu intertextuel qui assure la transgression de la trivialité de la vie courante : la situation quotidienne de la querelle en raison de la jalousie et de l'adultère possible, inscrite dans le contexte de la mythologie grecque, s'intègre à l'espace de la culture :

Consolations, vœux, respects, en même temps
Qu'humbles caresses et qu'hommages ex-votants
De ma chair à ce corps vaillant, temple héroïque

Où tant de passions comme en un Panthéon,
Rancœurs, pardons, fureurs et la sainte luxure,
Tinrent leur culte, respectant la forme pure
Et le galbe puissant profanés par Phaon.

Pense à Phaon pour l'oublier dans mon étreinte
Plus douce et plus fidèle, amant d'après-midi,
D'extrême après-midi, mais non pas attiédi,
Que me voici, tout plein d'extases et de crainte⁹⁴.

Le corps « vaillant » de la destinatrice est comparé par le je lyrique au « temple héroïque », où se réunissent toutes les « passions » : « Rancœurs, pardons, fureurs et la sainte luxure / Tinrent leur culte [...] ». L'ambiguïté de ce temple est soulignée par l'allusion transartistique, par la comparaison de la femme avec l'œuvre la plus grandiose de l'architecture antique, avec le Panthéon. La base de cette comparaison est l'ambiguïté du corps et de l'âme de la femme correspondante avec l'ambiguïté de la destination du Panthéon : il a été construit comme édifice religieux, dédié à toutes les divinités de l'Antiquité. La traduction du mot « Panthéon » de la langue grecque signifie « de tous les dieux ».

L'éloge au corps de la femme se prolonge dans la dimension intertextuelle : « la forme pure » et « le galbe puissant » sont inscrits dans le contexte du mythe grec de Phaon. La

⁹³Bahtin M.M. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003. С. 96. « Exotopie » est employé par Todorov comme emprunté de Bakhtine dans *La conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1992, p. 254.

⁹⁴Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 590.

pluralité possible de l'identité de la destinatrice est créée par cette réminiscence ambiguë. Il existe beaucoup de versions du mythe de Phaon qui donnent la possibilité d'associer la figure de la femme avec Aphrodite et Sapho en même temps. Selon une des interprétations de ce sujet célèbre, la poétesse Sapho est tombée amoureuse de Phaon et, abandonnée par lui, s'est suicidée, en se jetant du rocher de Leucade. Cette version du mythe est devenue paradigmatique : Claude Élien raconte dans son *Histoire variée* une petite histoire, selon laquelle toutes les femmes de Mytilène sont tombées amoureuses de Phaon et ont été tuées par leurs maris pour adultère⁹⁵. Dans son texte poétique, Verlaine joue avec quelques éléments de cette version du mythe.

La destinatrice lyrique, « profanée par Phaon » se rapproche de la figure de Sapho délaissée par ce personnage mythologique, mais ne répète pas son destin. À la différence de la poétesse grecque, la destinatrice lyrique continue à vivre et cherche la consolation dans l'« étreinte / Plus douce et plus fidèle, amant d'après-midi », du je lyrique. L'identité de l'amant « d'extrême après-midi, mais non pas attiédi » évoque et inverse l'autre composante du mythe de Phaon : Aphrodite est tombée amoureuse de Phaon après sa transformation de vieillard en un beau jeune homme. Ainsi, la destinatrice lyrique se rapproche de la figure de la déesse de l'amour et de la beauté, et le je lyrique devient l'inversion personnifiée de Phaon : la femme, laissée par un jeune homme-vieillard, « se réveille au sein d'un vieux brave écuyer », dont le cœur est plein d'amour. L'évocation de l'idée des métamorphoses perpétuelles comme trait immanent de la réalité inconstante renforce l'ambiguïté de l'univers poétique.

On peut trouver aussi les parallèles avec les *Héroïdes* d'Ovide. Ainsi, la quinzième lettre, écrite au nom de Sapho et adressée à Phaon, contient les motifs, inversés par Verlaine. Non seulement la destinatrice s'associe à la poétesse grecque, mais le je lyrique : dans l'œuvre d'Ovide c'est Sapho qui propose à Phaon de se reposer sur son sein, soulignant en même temps la diversité d'âge : « O toi qui n'es pas encore jeune homme, âge précieux ! ô toi ! l'honneur et la gloire incomparable de ton siècle, accours, et repose, bel enfant, sur mon sein : si tu n'aimes pas, de grâce, au moins laisse-toi aimer »⁹⁶. Chez Verlaine on lit : « Amazone blessée ès belles imprudences / Qui se réveille au sein d'un vieux brave écuyer ». L'autre motif commun, le motif de l'oubli, lié avec le ton élégiaque, est aussi inversé : dans *Les Héroïdes* Sapho prie le jeune amant de ne pas l'oublier : « Il ne m'est rien resté de toi,

⁹⁵*Histoires diverses*, traduites du Grec, avec le texte en regard et des notes par M. Dacier, Paris, de l'Imprimerie d'Auguste Delalain, 1827. Livre douzième, ligne 18.

⁹⁶Ovide, *Œuvres complètes*, avec la traduction en français, publiées sous la direction de M. Nisard, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1869, 1 vol., XVI-869 pp. P. 53.

que mon malheur ; et toi, tu n'as pas un gage qui te rappelle une amante. Je ne t'ai pas fait de prières ; hélas ! je ne t'aurais prié que de ne pas m'oublier »⁹⁷. Le changement du rôle de Phaon dans le poème (il n'est plus le destinataire de l'épître, mais l'amant qui doit être oublié pour l'autre) lève le ton élégiaque, constitutif pour le prototexte : «Pense à Phaon pour l'oublier ».

Le lien entre l'amour et le don poétique dans le poème se construit grâce à l'intertexte : le je lyrique, s'associant à Sapho au moyen du prototexte, reçoit aussi le statut du poète. Le don poétique de Sapho était surtout aimé par Phaon :

Cependant, lorsque tu lisais mes vers, je te semblais belle aussi ; tu jurais qu'il ne convenait qu'à moi de toujours parler. Je chantais ; et, il m'en souvient (les amants se souviennent de tout), tu aimais, pendant mes chants, à me ravir, à me donner des baisers. Tu les vantais aussi ; je te plaisais en tout, mais principalement dans l'œuvre d'amour⁹⁸.

L'évocation du motif qui réunit l'amour et l'œuvre poétique crée une double identité du je lyrique, de l'amant et du poète. L'inversion des rôles (dans les *Héroïdes* Sapho écrit à Phaon qui l'avait laissée et prie de ne pas l'oublier ; dans « Je ne suis pas jaloux de ton passé » le je lyrique prie la destinatrice d'oublier Phaon pour l'aimer lui-même) crée la distance par rapport au prototexte, nécessaire pour se débarrasser du ton élégiaque et le remplacer par ouverture vers le futur, par l'incantation de la destinatrice.

Le rôle de l'écuyer (ainsi on appelait un gentilhomme au service du seigneur au moyen âge) au service de la femme se réalise dans les autres poèmes du recueil, parmi lesquels « Mais Sa tête, Sa tête » est le plus pertinent. Dans ce poème les relations entre le je lyrique et la destinatrice ont le même caractère de service vassalique :

Bouche d'où Sa parole
Part, précise et concise

Mais sorcière sans cesse,
Qui blesse et qui caresse
Mon âme obéissante,
Soumise, adulatrice,
Ô voix dominatrice,
Ô voix toute-puissante !...⁹⁹

Le je lyrique est prêt d'accepter avec reconnaissance toute attitude, même ambiguë, de la part de la femme : « Sa parole [...] sorcière sans cesse, / Qui blesse et qui caresse ». Ainsi se découvrent la dépendance du je lyrique de la destinatrice et la puissance de la femme. L'égalité d'une attitude bienveillante ou malveillante pour le je lyrique est soulignée par une

⁹⁷*Ibid.*

⁹⁸Ovide, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 51.

⁹⁹Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 585.

rime interne, qui assimile les extrêmes axiologiquement : « blesse / caresse ». L'asyndète et l'accroissement de l'expressivité du lexique (du neutre « obéissante » à l'« adulatrice » avec la nuance du mépris) assurent l'unité de l'énumération des attributs de « mon âme ». Les deux vers suivants sont opposés aux précédents au niveau de la sémantique comme de la syntaxe : l'anaphore et la répétition des interjections (« Ô voix dominatrice, / Ô voix toute-puissante!... »), formant l'exclamation rhétorique, montrent la rupture de l'énonciation. Cette rupture fait évidente l'impossibilité du je lyrique de trouver une manière adéquate pour exprimer toute la force de son admiration.

L'unité des bien-aimés, opposés au niveau du lexique, distancés l'un de l'autre axiologiquement, est assurée paradoxalement par la disposition des rimes dans la strophe. Le sizain avec deux vers, unis d'une rime plate, et quatre, unis d'une rime embrassée, assure l'indissolubilité du je lyrique et de la destinatrice. Les extrêmes sont liés et même égalisés par la rime et présentent l'union totale ambiguë : « Mon âme obéissante » / « Ô voix, toute-puissante !.. » ; « Soumise, adulatrice / Ô voix dominatrice ». L'interdépendance des bien-aimés, leur lien ambigu, apparaît explicitement encore une fois à la fin du poème lié à la représentation du même modèle des relations vassaliques :

[...] n'en déplaie

À nos jaloux, ma reine,
 Ma noble souveraine
 Qui me tiens dans tes geôles,
 Ô tête belle et bonne
 Et mauvaise - et couronne
 Du trône, tes Épaules¹⁰⁰.

Le motif du service d'amour reçoit ici la réalisation verbale grâce à l'évocation du lexique, désigné par la position sociale de l'héroïne : « reine », « souveraine », « couronne », « trône ». Son inaccessibilité apparente est exprimée par les dénominations « ma reine », « ma noble souveraine », les pronoms dans lesquels se joignent les noms de manière paradoxale. Cette identité du je lyrique comme amant qui sert le culte d'amour courtois et s'humilie volontairement pour exalter la Dame coïncide avec l'identité du je lyrique comme poète. Son ambition de créer une œuvre d'art est annoncée de manière explicite. L'appel du public de se joindre à la contemplation de la destinatrice et à partager les émotions, éprouvées par le je lyrique, est mis en relief par la répétition presque anaphorique de l'impératif « voyez » au premier et au dernier vers. Cet appel prépare la déclaration du je lyrique et sa volonté de passer à la postérité : « Car je veux dire aux Âges » :

¹⁰⁰Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 586.

Et voyez qu'elle est belle
Cette tête rebelle
À la littérature
Comme à l'art de la brosse
Et du ciseau féroce,
Voyez, race future !

Car je veux dire aux Âges
Ce plus cher des visages¹⁰¹

La même intention est exprimée par les marqueurs métatextuels dans le poème « Ô toi triomphante sur les deux ». La distance ironique du je lyrique par rapport à la situation lyrique de la rivalité des femmes et de la préférence de la destinatrice est créée par la mise entre parenthèses de la notion centrale du poème: « Ô toi triomphante sur deux / “Rivales” (pour dire en haut style) ». L'apparition même du mot « ironique » devient significative dans le contexte du poème, créant entre le je lyrique et la destinatrice la relation « métonymique » : « Tu fus ironique », affirme le je lyrique d'un ton aussi ironique.

L'envie du je lyrique de répondre aux règles de l'éloquence, de garder le « haut style », annoncé comme une stratégie de « discours », ressemble à la plaisanterie grâce à la coexistence dans le poème des deux champs lexicaux : héroïque, de la bataille (« triomphante », « effort subtil », « hostile », « complice », « combat ») et badin, de la frivolité (« caprices », « odeur de toi », « saveur amère », « fleurir comme ta chair »). Le va-et-vient entre le lexique sérieux et soutenu et le lexique léger et érotique produit l'effet de l'oscillation des registres, joue avec le lecteur comme stratégie du texte poétique évident. Ces deux côtés de la réalité représentée, le sérieux et le badin, se réunissent grâce à l'autre marqueur métatextuel, survenant dans la dernière strophe et formant ainsi une sorte de la forme cyclique :

Iris, ambre, ainsi j'annonçai
— Ma mémoire est bonne — ces vers
À ta victoire fière et gaie
Sur tes rivales somnifères¹⁰².

Ainsi, une « victoire fière et gaie » de la destinatrice fait partie non seulement de l'univers de fiction, mais de l'œuvre d'art qui donne un statut culturel à ce fait de la vie privée (peut-être imaginaire). L'autre dimension du poème rend possible la transgression de la trivialité du réel. La dimension intertextuelle correspond au caractère ambigu de l'univers poétique. La quatrième strophe du texte contient une doubleallusion, au sujet absolument connu du Nouveau Testament et à la mythologie romaine :

¹⁰¹Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 585.

¹⁰²Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 592.

Mon cœur, mais non pas ma bravoure
En fait d'amour ! Tu ressuscites -
Rais un défunt, le bandant pour
Le déduit dont Vénus dit : *Sit !*
Oui, mon cœur encore il pantèle
Du combat court, mais de peur telle !¹⁰³

L'inversion parodique de la parabole de l'Évangile de la résurrection de Lazare par Jésus a un caractère totalement érotique : ce n'est pas le Fils de Dieu qui rappelle « un défunt » à la vie, c'est la femme qui rappelle le mort mais au « déduit ». Jésus ressuscite Lazare par l'appel « Lazare, sors ! », par l'énonciation performative. Le sujet du performatif dans le poème devient la déesse païenne de l'amour et de la beauté Vénus, son appel en latin « *Sit !* », mis en relief en italique, ne s'adresse pas au « défunt » mais il devient une sorte de bénédiction du « déduit ». La différence de l'interprétation poétique du prototexte biblique est évidente, mais l'inversion du sujet de la résurrection de Lazare, présentée dans le poème de Verlaine ne pourrait pas être possible sans les points de rencontre :

Les sœurs envoyèrent dire à Jésus : « Seigneur, voici, celui que tu aimes est malade ». Après avoir entendu cela, Jésus dit : « Cette maladie ne mènera point à la mort ; mais elle est pour la gloire de Dieu, afin que le Fils de Dieu soit glorifié par elle » [...] Après ces paroles, il leur dit : « Lazare, notre ami, dort ; mais je vais le réveiller ». Les disciples lui dirent : « Seigneur, s'il dort, il sera guéri ». Jésus avait parlé de sa mort, mais ils crurent qu'il parlait de l'assoupissement du sommeil [...] Jésus lui [à Marthe] dit : « Ton frère ressuscitera ». Je sais, lui répondit Marthe, qu'il ressuscitera à la résurrection, au dernier jour. Jésus lui dit : je suis la résurrection et la vie. Celui qui croit en moi vivra, quand même il serait mort ; et quiconque vit et croit en moi ne mourra jamais [...] Lorsque Marie fut arrivée là où était Jésus, et qu'elle le vit, elle tomba à ses pieds, et lui dit : « Seigneur, si tu eusses été ici, mon frère ne serait pas mort ». Jésus, la voyant pleurer, [...] frémit en son esprit, et fut tout ému [...] Jésus pleura. Sur quoi les Juifs dirent : « Voyez comme il l'aimait » [...] Et Jésus leva les yeux en haut, et dit : « Père, je te rends grâce de ce que tu m'as exaucé. Pour moi, je savais que tu m'exauces toujours ; mais j'ai parlé à cause de la foule qui m'entoure, afin qu'ils croient que c'est toi qui m'as envoyé ». Ayant dit cela, il cria d'une voix forte : « Lazare, sors ! » Et le mort sortit, les pieds et les mains liés de bandes, et le visage enveloppé d'un linge. Jésus leur dit : « déliez-le, et laissez-le aller »¹⁰⁴

Le premier motif commun est celui de la mort comme sommeil. L'intention de Jésus de réveiller Lazare est exprimée dans le texte évangélique et soulignée par l'incompréhension de cette métaphore par les disciples du premier coup : « [...] il leur dit : Lazare, notre ami, dort ; mais je vais le réveiller. Les disciples lui dirent : Seigneur, s'il dort, il sera guéri. Jésus avait parlé de sa mort, mais ils crurent qu'il parlait de l'assoupissement du sommeil. Alors Jésus leur dit ouvertement : Lazare est mort »¹⁰⁵. Frédéric Manns, bibliste français, professeur d'exégèse néotestamentaire, commente ce passage ainsi : « Pour le Christ, Lazare n'est pas mort, mais il s'est endormi. Lazare n'obtient pas l'accès à la vie éternelle, mais le maintien de

¹⁰³Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 591.

¹⁰⁴Bible Segond 1910 / Évangile selon Jean, URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/%C3%89v_angile_selon_Jean, page consultée le 22 avril 2015, chapitre 11, versets 1 à 44.

¹⁰⁵*Ibid.*, versets 11-14.

la vie terrestre dans sa condition mortelle. Il ressuscite dans son corps humain et non pas dans son corps glorieux, celui de la fin des temps, mais aussi celui de la Création, celui d'Adam et Ève avant la chute »¹⁰⁶. Selon la tradition théologique, ce réveil n'est pas la résurrection en son vrai sens : Jésus ne fait durer que la vie terrestre de Lazare, une vraie résurrection se passera à Pâques, quand tous les hommes justes gagneront le ciel : « Je sais, lui répondit Marthe, qu'il ressuscitera à la résurrection, au dernier jour. Jésus lui dit : je suis la résurrection et la vie. Celui qui croit en moi vivra, quand même il serait mort ; et quiconque vit et croit en moi ne mourra jamais »¹⁰⁷. La résurrection dans le poème n'est pas le réveil à la vie éternelle mais l'excitation au « déduit », le réveil à la vie terrestre, ouverte au plaisir charnel. Cette inversion de l'idée, présenté dans le Nouveau Testament, assure la sacralisation de l'acte érotique.

Le deuxième point de rencontre des deux textes – évangélique et poétique – est le motif d'amour. L'évangéliste souligne deux aspects de l'intention de Jésus de ressusciter Lazare, correspondant à sa nature double : divine et humaine. La prière tend à prouver la divinité du Fils de Dieu au monde : « Père, je te rends grâce de ce que tu m'as exaucé. Pour moi, je savais que tu m'exauces toujours ; mais j'ai parlé à cause de la foule qui m'entoure, afin qu'ils croient que c'est toi qui m'as envoyé »¹⁰⁸ ; « Cette maladie ne mènera point à la mort ; mais elle est pour la gloire de Dieu, afin que le Fils de Dieu soit glorifié par elle »¹⁰⁹. C'est l'amour à l'ami qui émeut le Christ : « Les sœurs envoyèrent dire à Jésus : “Seigneur, voici, celui que tu aimes est malade” »¹¹⁰ ; « Jésus pleura. Sur quoi les Juifs dirent : “Voyez comme il l'aimait” »¹¹¹. Verlaine évoque ce sens dans son poème, changeant la nature même de l'amour : à la place de l'amour chrétien au prochain vient l'amour charnel à un amant potentiel. Une composante divine, cependant, perdure : la réminiscence de la mythologie romaine assure sa présence. Ce remplacement de Jésus par Vénus met en relief l'ambiguïté axiologique de l'acte réalisé par la femme dans le poème.

Le troisième point de rencontre est assuré par un jeu de mots : Verlaine joue sur la consonance des mots « bandes » et « bander ». Le texte évangélique met en scène une gêne dans les mouvements¹¹² de Lazare qui l'empêche de sortir de la grotte, c'est pourquoi Jésus

¹⁰⁶ Frédéric, Manns, Résurrection de Lazare, URL : <http://jerusalem-dialogue.blogspot.ru/2014/04/resurrection-de-lazare.html>, page consultée le 24 avril 2015.

¹⁰⁷ Bible Segond 1910, *op.cit.*, chapitre 11, versets 24-26.

¹⁰⁸ Bible Segond 1910, *op.cit.*, chapitre 11, versets 41-42.

¹⁰⁹ Bible Segond 1910, *op.cit.*, chapitre 11, verset 4.

¹¹⁰ Bible Segond 1910, *op.cit.*, chapitre 11, verset 3.

¹¹¹ Bible Segond 1910, *op.cit.*, chapitre 11, versets 35-36.

¹¹² Cf. Bible Segond 1910, *op.cit.*, chapitre 11, verset 44: « Et le mort sortit, les pieds et les mains liés de bandes, et le visage enveloppé d'un linge. Jésus leur dit : Déliez-le, et laissez-le aller ».

précise : « Déliez-le, et laissez-le aller »¹¹³. Cet aspect du miracle, tout à fait physiologique, est inversé par Verlaine grâce à l'emploi du verbe « bander » qui possède plusieurs significations, dont au moins deux sont actualisées dans le contexte poétique : « Lier et serrer avec un bandage » et « avoir une érection ». La transitivité du verbe (« le bandant au déduit ») rend évident le moyen par lequel la femme « réveille » le « défunt » à la vie. L'acte d'amour apparaît alors comme une renaissance. Le va-et-vient entre sacralisation et désacralisation, la coïncidence du sublime et du profane, de la spiritualité et de l'érotique, assurés par un traitement libre de deux traditions culturelles, antique et chrétienne, crée une ambivalence absolue qui correspond à l'identification ambiguë et plurielle du je lyrique.

¹¹³*Ibid.*

La tension entre deux dimensions de l'identification du je lyrique comme amant au service de la Dame, impersonnelle, préétablie par la tradition de la poésie courtoise, et personnelle, se construisant dans une œuvre poétique concrète, *hic et nunc*, correspond à une « tension féconde » entre « objectivisme » et « subjectivisme », sur laquelle Arnaud Bernadet réfléchit en ces termes :

L'intime selon Verlaine est une notion critique qui échappe au double écueil du subjectivisme, c'est-à-dire l'abus lyrique et expressif du moi, et de l'objectivisme, une version inversement transcendante où l'illusion du moi doit être surmontée et dépassée. Il se définit plutôt comme une intériorité-extériorité, moins dans le sens d'une dualité que d'une tension féconde. L'examen de soi doit correspondre avec une sortie hors de soi.¹¹⁴

Il est toujours difficile de déterminer exactement la limite entre la réalisation d'un modèle, déjà existant dans la tradition littéraire et se présentant dans l'œuvre de Verlaine comme masque du je lyrique, et la composante individuelle, pertinente seulement pour une énonciation poétique concrète. L'évocation de la sphère intime complique encore cette problématique : en représentant des choses confidentielles dans l'univers du poème, l'auteur entremêle la dimension personnelle, privée et impersonnelle, publique. En parlant de son expérience individuelle, le je lyrique parle de l'expérience de chacun qui actualise le poème. Selon Bernadet, « Dans l'oscillante coïncidence et non-coïncidence avec l'interlocuteur, le sujet met en débat sa propre identité »¹¹⁵.

La représentation de l'intime dans l'œuvre d'art qui accumule et transmet l'expérience universelle, transsubjective, a un caractère paradoxal : plus les sentiments, éprouvés et transmis par le je lyrique, semblent individuels, uniques en leur genre et exceptionnels, plus typiques et universels ils sont en effet. L'érotique est perçue d'habitude par le public comme provocation parce qu'elle crée l'illusion de la communication confidentielle entre l'énonciation et ce qui l'actualise. L'œuvre poétique de Verlaine, présentant le je lyrique ironiste, essayant des différents masques et des rôles et, cependant, conservant toujours la distance par rapport à l'univers présenté dans le poème, propose au lecteur de partager la position du je lyrique, de transgresser l'illusion de sa propre incomparabilité et de sortir dans la dimension transsubjective, dans l'espace du dialogue, où chacun a la possibilité de s'orienter librement par rapport au système des valeurs préétabli. Cette particularité de

¹¹⁴Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine, op.cit.*, p. 18.

¹¹⁵Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine, op.cit.*, p. 98.

l'œuvre poétique de Verlaine, son ouverture vers la transsubjectivité est devenue le sujet de la réflexion d'Arnaud Bernadet :

L'impersonnel désigne bien cette fiction idéale où l'intime s'accomplit en s'annulant. Verlaine reconnaît ce conflit entre l'intime et l'impersonnel comme nécessaire à l'économie de sa création. Bien qu'il avoue l'impossibilité de se défaire de la sphère de l'intériorité, il y répond néanmoins par le caractère fragmentaire et discontinu de ses résurgences supposées [...] Toute plongée dans l'intime se trouve alors constamment polarisée vers sa propre négation [...] L'intime ne traduit jamais un repli autistique du moi mais tout au contraire une forme radicale d'*intersubjectivité* et même de *transsubjectivité*. Il représente donc cet espace où, chez Verlaine, se construit virtuellement un modèle de socialité¹¹⁶.

La tendance à l'«annulation» de soi-même, à « sa propre négation » comme conséquence de « toute plongée dans l'intime » est évidente dans un des plus érotiques poèmes du recueil, dans « Mais après les merveilles ». Tout le texte poétique présente le passage de la contemplation d'une femme nue qui se développe comme la composition d'« une belle ode » et finit par l'abandon de « la lyre » et une tombée « au délire ». Cette action double – l'acte érotique et l'acte poétique – reproduit un modèle universel d'une expérience humaine. D'une part, elle montre le passage de la méditation à l'action et d'autre part, le passage de l'inspiration poétique au procès de la création, de la naissance d'un projet artistique à la réalisation de l'intention de l'artiste. La structure énonciative du poème correspond à l'universalité de cette situation lyrique : le je lyrique ne se dissimule pas devant « nous », mais se dissout dans l'intersubjectivité, en formant simultanément la communauté, à laquelle il se soumet :

Nous ne sommes pas l'homme
Pour la docte Sodome
Quand la Femme il y a¹¹⁷.

Ce poème est un dans le recueil *Odes en son honneur*, où l'identité du je lyrique comme poète l'emporte sur celle de l'amant. L'affirmation de soi du je lyrique est la réalisation de son potentiel artistique, autrui en ce cas n'est pas la femme, mais celui qui possède un potentiel pareil et est capable de partager l'enthousiasme avec le je lyrique, de passer de la méditation à l'action, de se transcender. Le caractère paradoxal de cette situation lyrique consiste en ce que le plan de l'énoncé forme l'horizon d'attente spécifique du lecteur : l'évocation des images absolument érotiques suppose évidemment l'identité du je lyrique comme amant. Cette attente est assurée au niveau de l'énoncé : le refus de la création poétique et une tombée « au délire » sont annoncés explicitement. Mais le plan métatextuel qui organise après tout la progression du texte poétique exclut le motif du service d'amour,

¹¹⁶Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine, op.cit.*, p. 19.

¹¹⁷Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 579.

immanent à l'identification du je lyrique comme amant dans tous les poèmes examinés du recueil. La tension entre la primauté de l'acte de la création artistique et l'acte sexuel assure la progression du texte et crée le déséquilibre constitutif entre le plan de l'énoncé et le plan de l'énonciation.

La quête de l'unité avec autrui comme intention majeure de l'œuvre poétique de Verlaine ne se réalise pas seulement dans les directions déjà indiquées. Non seulement l'érotique donne au je lyrique la possibilité de transgresser la solitude de sa propre conscience et sortir dans la sphère des sentiments humains universels. Non seulement la poétique ouvre la dimension de la transsubjectivité et assure un vrai dialogue avec autrui au moyen de l'œuvre d'art. La dimension politique de l'œuvre de Verlaine a la fonction d'établir « un lien d'inclusion et de solidarité »¹¹⁸ du sujet du poème avec la communauté créée par l'énonciation poétique même. Au centre de la conception politique de Verlaine se trouve la notion du couple, qui assure le passage de la sphère de l'intime à la sphère de la société. Ainsi, le couple devient l'objet de la réflexion de Charles Ammirati qui consacre son article à la sincérité chez « le dernier » Verlaine :

Le couple chez Verlaine a toujours été partie intégrante de son rêve d'unité, comme si la paix intérieure n'était possible que dans l'intimité partagée [...] D'où aussi ces dialogues intimes où les conflits sont théâtralisés et cherchent à être dépassés. Nombreux sont les derniers recueils à évoquer des querelles de ménage qu'ils essayent d'apaiser : *Chanson pour Elle*, *Odes en son honneur*, *Élégies*, *Dans les limbes*, tous ces recueils évoquent les tensions qui viennent troubler le calme tant souhaité. Le rêve de réconciliation intérieure se transpose donc au niveau du couple dans un élargissement du drame intime¹¹⁹.

L'observation du chercheur sur la représentation des conflits entre les amants dans les derniers recueils est pertinente pour *Odes en son honneur*. La théâtralisation des querelles, les jeux de mots et les jeux intertextuels qui les accompagnent, le va-et-vient entre la sacralisation et désacralisation produisant l'effet de l'ambiguïté totale deviennent vraiment les différents moyens de dépasser les esclandres, de les apaiser. La quête du dépassement des querelles et de l'union dans le couple se présente dans le motif de la peur, saisissant le je lyrique, qui apparaît d'une manière évidente au moins dans les deux textes poétiques du recueil : « Ô toi triomphante sur deux » et « Je ne suis pas jaloux ». La peur, présentée dans la treizième ode, possède une nature ambiguë, créée par la coïncidence de deux origines incompatibles de la crainte :

Oui, mon cœur encore il pantèle
Du combat court, mais de peur telle !

¹¹⁸Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 26.

¹¹⁹Charles, Ammirati, « La sincérité chez le dernier Verlaine », Gouvard, Jean-Michel, Murphy, Steve (dir.), *Verlaine à la loupe*, op.cit., p. 130.

Peur de te perdre si le sort
Des armes eût trahi tes coups.
Peur encor de toi, peur encore
De tant de boudes et de moues¹²⁰.

Le métissage du lexique du registre soutenu, lié au motif de la bataille, de la résistance au sort (« combat court », « le sort des armes », « tes coups »), et du lexique du registre familier, exprimant un caractère querelleur de la femme (« tant de boudes et de moues ») pose l'égalité de deux côtés des relations amoureuses du je lyrique et de la destinatrice. Ainsi se passe la théâtralisation de la querelle : le placement d'un conflit quotidien dans le contexte du sublime crée la distance du je lyrique par rapport à l'énoncé. Ce motif de la crainte apparaît ainsi dans la seizième ode du recueil, mais dans « Je ne suis pas jaloux de ton passé, chérie » son lien avec l'idée du dépassement des conflits est diminué. Le je lyrique est « plein d'extases et de crainte », de ces compagnons inséparables des relations amoureuses inévitablement ambiguës. L'aspiration du je lyrique à l'union harmonieuse avec la femme devient la coda du texte poétique : la modalité de la volonté, exprimée par l'impératif (« va », « souris-moi ») et un mot modal « il faut » ne lève pas d'ambiguïté. La modalité du poème c'est la modalité de l'interrogation : est-ce que cette harmonie convoitée est possible ? « Une puissance utopique » de couple devient le sujet de la réflexion d'Arnaud Bernadet : « Cette éthique du couple désigne [...] une puissance utopique qui repose elle-même sur la capacité défensive de l'amour. [...] Cette capacité est à la mesure de l'ancrage historique de la chanson, puisque la sphère publique et l'espace intime s'y affrontent brutalement »¹²¹.

Cette observation explique de la manière exacte l'effet, produit par le choix du poète du genre de l'ode qui crée, en coïncidence avec les particularités pertinentes au genre de la chanson populaire, une tension entre les sphères de la vie privée et de la vie publique, même politique. « L'affrontement brutal » du couple et de la société est présenté dans la quatrième ode du recueil, « La Sainte, ta patronne, est surtout vénérée ». L'interpellation permanente du public, dont l'image est incorporée à l'univers poétique, souligne l'importance de cet arbitre silencieux qui détruit inévitablement l'isolement du couple :

Tu n'es pas vierge, hélas ! mais encore martyre
Non pour Dieu, mais qui te plut. (Qu'ont-ils à rire ?)
[...]
Sous un dehors souvent brutal qui vous étonne,
Vous, les gens, mais dont j'ai vite su les arcanes !
[...]
Au-dessus de tout préjugé bête ou féroce,

¹²⁰Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 591.

¹²¹Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 143.

L'intervention du point de vue étranger, présenté par la métaphore de la voix (« jargon menteur », « l'argot fétide ») est perçue par le je lyrique comme hostile mais l'aide en même temps à construire cet isolement du couple. Le caractère paradoxale de cette situation lyrique consiste en ce que l'intervention odieuse du public dans la sphère intime se présente simultanément comme nécessaire pour l'existence du couple. L'indignation (tout préjugé bête ou féroce du public, exprimé par rapport à l'union du je lyrique et la destinatrice, la dérision (« (Qu'ont-ils à rire ?) ») et le mépris (« *cant* rosse ») de cette alliance créent les limites entre la sphère intime et publique et renforce la quête de l'unité chez les amants exclus de la société. Selon Arnaud Bernadet, Verlaine qui « préserve les valeurs [...] à la condition qu'elles glorifient la situation de l'exilé lui-même »¹²³ « reconnaît ce conflit entre l'intime et l'impersonnel comme nécessaire à l'économie de sa création »¹²⁴.

Conformément à la réflexion du chercheur, l'œuvre du dernier Verlaine, notamment le recueil *Odes en son honneur*, prend comme base la certitude à l'impossibilité du monde de « satisfaire les désirs, les aspirations et les rêves »¹²⁵. La déception et le désenchantement de la réalité sociale et politique, immanents à la conception du monde de Verlaine, destructifs en soi, ne peuvent, cependant, devenir le fondement de la création artistique. « La force d'un corps dans l'histoire, la vitalité paradoxale du mineur »¹²⁶ deviennent cette base nécessaire pour la naissance de l'œuvre d'art. Arnaud Bernadet écrit aussi :

Le couple n'exile point le monde, mais s'exile volontairement dans le monde, comme l'amour dans l'au-delà de la mort. En poursuivant l'exil, il poursuit donc aussi l'utopie. Si l'on veut, loin de céder au nihilisme ou au désenchantement, l'érotique radicalise les rapports de l'instance à l'histoire. Le poète reconnaît l'impossible conciliation entre le sujet, la société et l'État comme une nécessité structurelle de sa manière et de sa politique.¹²⁷

Pour la compréhension adéquate du recueil *Odes en son honneur* il faut prendre en compte sa particularité majeure : il se présente une œuvre d'art qui unit trois dimensions apparentes différentes mais qui contribuent à la réalisation d'un projet artistique unique. L'érotique, la poétique et la politique sont trois moyens de reconnaissance du sujet vaincu. L'évocation de l'intime découvre l'universalité des sentiments humains, assure le passage paradoxal dans l'espace de l'impersonnel, où la conscience du lecteur et la conscience du je

¹²²Paul, Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 576.

¹²³Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 147-148.

¹²⁴Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 19.

¹²⁵Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 142.

¹²⁶Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 229.

¹²⁷Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, op.cit., p. 142.

lyrique s'unissent dans la transsubjectivité et s'ouvrent à la rencontre l'un à l'autre, où le dialogue avec autrui devient possible. La poétique se présente dans le recueil comme l'ensemble des marqueurs métatextuels : l'identité du je lyrique comme poète, comme créateur le doué de la puissance du démiurge qui est capable de transformer une réalité existante et même faire naître l'autre réalité de la poésie, de l'art, de la culture. La politique s'affirme dans le recueil comme l'intention du je lyrique vaincu d'instaurer un nouveau système de valeurs, glorifiant « la situation de l'exilé lui-même »¹²⁸ et ainsi de créer une nouvelle communauté des vaincus, qui partagerait la position du « renoncement à s'immerger dans le monde »¹²⁹.

Pour conclure, on citera le raisonnement d'Arnaud Bernadet sur la dialectique de l'érotique et de la politique dans l'œuvre poétique de Verlaine, qui saisit parfaitement la spécificité de la conception du monde du poète, dont l'art s'ouvre à autrui et exprime la quête d'un vrai dialogue, possible moyennant la transsubjectivité :

Le mariage ne concerne pas seulement le sort de deux individus mais, comme exaltation et libération du sujet, assure le devenir collectif, son organisation et sa cohésion. En effet, penser le politique sans l'érotique, ou symétriquement, l'érotique sans le politique ne peut conduire qu'à une catastrophe sociale. Le serment que les époux se promettent de tenir concerne très précisément cette solidarité. L'érotique sans politique confine l'instance à l'individualisme des sentiments, et n'offre aucune opportunité de partage. Il se définit alors comme une solitude prolongée à deux : homme et femme « isolés dans l'amour » font de la transsubjectivité une illusion. A l'inverse, le politique sans érotique débouche sur un pragmatisme, fût-il philanthrope, oublieux du sort particulier des individus. Il détruit les liens qui se nouent et se renouent sans cesse dans le présent du poème entre le sujet et la société.¹³⁰

¹²⁸ Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine, op.cit.*, p. 147-148.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Arnaud, Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine, op.cit.*, p. 139.

CONCLUSION

La dénomination générique, contenue dans le titre des *Odes en son honneur*, a pour but d'interroger le canon de l'ode, de le transformer. La transgression des limites du genre dans le recueil poétique se passe dans les deux directions. D'une part, la célébration des personnes et des événements, importants du point de vue politique, pertinente à l'ode à l'époque préromantique, est remplacée par la célébration du sujet appartenant à la vie privée, de la bien-aimée. Cette célébration est accompagnée de l'évocation des images frivoles et du métissage des registres familier et soutenu dans le langage poétique. D'autre part, la tonalité de la mélancolie qui a assuré le rapprochement de l'ode et de l'élégie à l'époque romantique est dépassée dans le recueil poétique par la tonalité d'exaltation. La coexistence de la mélancolie, pertinente à l'élégie, et de l'enthousiasme, pertinente à l'ode, devient la tension constitutive qui assure l'originalité des *Odes en son honneur*. Ainsi, la tradition générique, indiquée explicitement, se met en question elle-même et met en question son nouveau statut et les perspectives de son développement dans la littérature, dans la société et dans la politique de l'époque. Sa transformation a pour but de subvertir le système des valeurs existant et de légitimer ainsi un nouveau système des valeurs, proposé dans le recueil poétique.

La vie privée, libre des conventions sociales et des préjugés imposés par la société bourgeoise, une vie, ambiguë et pleine d'équivoques, reçoit le statut de nouvelle valeur, instaurée par l'acte énonciatif. La seconde valeur, instaurée par le poète, c'est la valeur de l'acte énonciatif même, qui crée l'univers, aussi précieux que le réel. Il possède la puissance d'influencer la réalité, de la transformer par l'adhésion des lecteurs au système des valeurs proposé par le texte poétique.

Les poèmes deviennent le point de croisement de deux traditions littéraires : de la tradition du «haut lyrisme», de la célébration du sublime, et de la tradition de la fin du moyen âge, qui pratique l'emploi des éléments de la vie quotidienne, les images basses, non dissimulées. La fusion de deux traditions littéraires, réalisée dans le langage poétique du recueil *Odes en son honneur*, la tension permanente entre le sublime et le bas comme effet stylistique spécifique correspondent à l'intention de Verlaine de créer l'univers poétique, adéquate à la réalité complexe et ambiguë.

Le métissage des mots et des images appartenant aux registres différents crée la distance ironique du je lyrique par rapport à l'énoncé. Le je lyrique célèbre le sujet d'éloge, en même temps cette louange possède un caractère humiliant et parodique. L'ironie du je lyrique ne contredit pas la sincérité, elle crée une distance nécessaire pour que le je lyrique s'observe

lui-même d'une manière objective et conserve son authenticité. L'œuvre poétique de Verlaine, présentant le je lyrique ironiste, essayant différents masques et des rôles et conservant toujours la distance par rapport à l'univers présenté dans le poème, propose au lecteur de partager la position du je lyrique, de transgresser la solitude de sa propre conscience et de sortir dans la dimension transsubjective, dans l'espace du dialogue, où chacun a la possibilité de s'orienter librement par rapport au système des valeurs préétabli.

Verlaine évoque dans le recueil poétique le prototype rhétorique de l'amphidoxa, d'une louange contestable. La juxtaposition des choses « jugées » bonnes et méprisables « par tout le monde » dans le discours épидictique correspond à l'ambiguïté dans la poésie. Verlaine évoque et transforme ce modèle rhétorique, car l'ambivalence devient le principe même de sa perception du monde. L'ambiguïté du corps et de l'âme de l'objet d'éloge, correspondante avec l'ambiguïté de la nature et de l'ordre de l'univers, demande une représentation adéquate dans l'œuvre poétique. En épuisant toutes les ressources rhétoriques de l'amphidoxa, qui ne suppose que la coïncidence des choses « estimables » et « méprisables » mais ne connaît pas encore de sujet dans lequel ces phénomènes se réuniraient, Verlaine interroge le pouvoir même de la littérature. Il est en quête des moyens pertinents, puissant de créer l'univers de l'œuvre d'art qui correspondrait à la réalité ambivalente, instable, dynamique. Le but est atteint par le poète grâce à la synthèse de deux arts – de la peinture et de la littérature. Leur interaction assure le succès du projet créateur de Verlaine.

Pour la réalisation de son projet artistique Verlaine recourt au potentiel de la rhétorique qui persuade le destinataire l'influençant par l'argumentation, et de la poétique qui suggère le lecteur émouvant son sens esthétique. Les procédés rhétoriques, évoqués par le poète, font appel à la raison du destinataire lyrique comme le lecteur du poème même. La représentation de l'univers poétique comme modèle hiérarchique qui remonte à l'archétype de la division du monde en trois niveaux axiologiques a pour but d'orienter le lecteur dans le système des valeurs proposé par le poème. Le procédé majeur de la suggestion est la répétition perpétuelle qui rappelle au lecteur les origines de la poésie même, sa fonction initiale, remontant vers les rituels magiques qui a pour but de charmer la réalité et par ce charme l'influencer et la transformer. L'influence sur le lecteur se passe dans deux dimensions, de l'éthique et de l'esthétique. La tonalité ironique de l'énonciation poétique devient le moyen de créer la distance par rapport à une des stratégies communicatives de la persuasion, en même temps que la suggestion du poème reste inévitable.

Le je lyrique de chaque poème analysé possède une identité plurielle. On peut distinguer au moins deux identités, essayées par le je lyrique : ce sont les identités de l'amant

et du poète. La position du je lyrique par rapport à sa bien-aimée est toujours la même : c'est la position de l'humiliation volontaire. Le regard du je lyrique sur la femme est constamment de bas en haut. Cette position exagérément péjorative trouve une explication dans la coïncidence de quelques facteurs. Premièrement, la tradition du discours épideictique, dont la présence dans les textes poétiques du recueil est évidente, suppose implicitement la position basse de l'orateur par rapport au sujet d'éloge qui se trouve en haut axiologiquement, étant au comble de la perfection. Deuxièmement, la position de l'humiliation volontaire, accompagnée par l'idée du service d'amour, est un trait immanent de la poésie médiévale française avec sa conception de l'amour courtois. Les relations entre le je lyrique et la femme dans *Odes en son honneur* reproduisent le modèle de la relation vassalique : la dame occupe la place de seigneur, le je lyrique la sert, en montrant sa position inférieure. Troisièmement, l'œuvre poétique de Verlaine représente la poétique du mineur, supposant la position du poète vaincu, du je lyrique misérable et marginal.

L'ambiguïté du je lyrique, la fusion de ses identités de l'amant et du poète prennent des formes différentes dans le recueil poétique. Une identification double du je lyrique rappelle la conception d'amour de la littérature médiévale française : l'amour et la poésie étaient inséparables, le seul moyen de gagner les bonnes grâces de la dame était la poésie même. Le service d'amour, selon la tradition courtoise, est une création des poèmes : celui qui pourrait composer la chanson la plus habile possible, gagnait la sympathie de la Dame. La puissance de l'œuvre d'art, notamment du poème, d'immortaliser la femme est assurée par sa nature performative : chaque nouvelle lecture du texte poétique, reproduit l'univers poétique, en le transformant, et nourrit ainsi sa vitalité, entretient son existence dans la dimension transsubjective. Chaque exécution du texte poétique par quelqu'un unit en ce moment-là le je lyrique et celui qui lit ou prononce le poème : l'œuvre d'art oblige inévitablement ce qui l'actualise à essayer le rôle du sujet de l'énonciation, en parlant de sa voix. Cet acte de la réunion temporaire du je lyrique et du lecteur pendant l'exécution du texte poétique suppose la transgression de sa propre subjectivité.

La dimension politique de l'œuvre de Verlaine se découvre de manière paradoxale grâce à l'évocation de la sphère intime : en représentant des choses confidentielles dans l'univers du poème, l'auteur entremêle la dimension personnelle, privée et impersonnelle, publique. Au centre de la conception politique de Verlaine se trouve la notion du couple, apparemment isolé dans la société qui n'est capable que de décevoir et de désenchanter le je lyrique. Le caractère paradoxale de cette situation consiste en ce que l'intervention odieuse du public dans la sphère intime se présente simultanément comme nécessaire pour l'existence du

couple. La quête de l'unité, atteinte dans le couple, se heurte à une résistance non seulement de la société qui exclut les amants, mais aussi du caractère scandaleux des relations intimes mêmes. La théâtralisation des querelles, les jeux de mots et les jeux intertextuels qui les accompagnent, le va-et-vient entre la sacralisation et la désacralisation produisant l'effet de l'ambiguïté totale deviennent les différents moyens de dépasser les esclandres, de les apaiser.

Le recueil poétique *Odes en son honneur* se présente comme une œuvre d'art qui unit trois dimensions apparentes différentes mais qui contribuent à la réalisation d'un projet artistique unique. L'érotique, la poétique et la politique sont trois moyens de reconnaissance du sujet vaincu. L'évocation de l'intime découvre l'universalité des sentiments humains, assure le passage paradoxal dans l'espace de l'impersonnel, où la conscience du lecteur et la conscience du je lyrique s'unissent dans la transsubjectivité et s'ouvrent à la rencontre l'un à l'autre, où le dialogue avec autrui devient possible. La poétique se présente dans le recueil comme l'ensemble des marqueurs métatextuels : l'identité du je lyrique comme poète, comme créateur le doué de la puissance du démiurge qui est capable de transformer une réalité existante et même faire naître l'autre réalité de la poésie, de l'art, de la culture. La politique s'affirme dans le recueil comme l'intention du je lyrique vaincu d'instaurer un nouveau système de valeurs, glorifiant la situation de l'exilé et ainsi de créer une nouvelle communauté des vaincus, qui partagerait la position du renoncement à s'intégrer dans le monde.

En marge de notre recherche est restée la question très importante du rapport entre l'ode et le chant, liée au problème de la tension entre le personnel et l'impersonnel. Nous avons laissé à part les particularités du vers dans *Odes en son honneur* : l'étude de la métrique, du rythme et des rimes dans le contexte de la littérature française pourrait enrichir la compréhension de la position de Verlaine par rapport à la tradition. La recherche de l'intention du poète d'éprouver la puissance de la littérature comme forme de l'art isolé donnerait la possibilité de comprendre comment l'œuvre de Verlaine s'inscrit dans le procédé culturel de l'époque et quel rôle elle a joué dans l'évolution du symbolisme. La problématique élaborée doit être travaillée sur le corpus élargi, sur tous les dix-neuf poèmes du recueil *Odes en son honneur*. Nous voudrions de continuer les recherches sur l'œuvre de Verlaine au moins en deux directions. Premièrement, l'étude des transformations génériques dans autres recueils poétiques du dernier Verlaine (*Chansons pour elle, Élégies, Épigrammes, Invectives, Biblio-sonnets*) nous semble très prometteuse. Deuxièmement, nous avons le dessein de montrer, quelles formes prend l'association de la poétique, de l'érotique et de la

politique dans les autres recueils poétiques « mutins » du dernier Verlaine : *Chansons pour elle*, *Liturgies intimes* et *Chair*.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1938, xxii-1164 p.

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES

SUR L'ŒUVRE DE VERLAINE

AMMIRATI, Charles, « La sincérité chez le dernier Verlaine », Gouvard, Jean-Michel, Murphy, Steve, *Verlaine à la loupe: Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996*, Paris, Champion, 2000, 504 p.

BERNADET, Arnaud, *L'Exil et l'utopie politique de Verlaine*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, 250 p.

BERNADET, Arnaud, *Poétique de Verlaine. « En sourdine, à ma manière »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 1277 p.

RABATE, Dominique, « Voici des fruits, des fleurs... Remarques sur le poème comme don d'amour », *L'Offrande lyrique*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, Paris, Hermann, coll. "Savoir Lettres", 2009, 400 p.

BIVORT, Olivier, Université de la Vallée d'Aoste, « Autocritique des *Poèmes saturniens* », *Fabula / Les colloques*, Verlaine, reprises, parodies, stratégies, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document842.php>.

BIVORT, Olivier, « Verlaine, Paul », Jarrety, Michel, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, PUF, 2001, Grands Dictionnaires, 883 p.

SUR L'ODE COMME GENRE LITTÉRAIRE

ALEXANDRE, Didier, « Quand y a-t-il ode ? Persistance ou épuisement de l'ode au XX^e siècle », *L'ode, en cas de toute liberté poétique. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004*, Alexandre, Didier, Cammagre, Geneviève, Huet-Brichard, Marie-Catherine [dir.], Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles /

- Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne, Peter Lang (Littératures de langue française), 2007, 331 p.
- ALEXANDRE, Didier, «Présentation générale», *L'ode, en cas de toute liberté poétique. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004*, Alexandre, Didier, Cammagre, Geneviève, Huet-Brichard, Marie-Catherine [dir.], Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne, Peter Lang (Littératures de langue française), 2007, 331 p.
- ALEXANDRE, Didier, «XX^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004*, Alexandre, Didier, Cammagre, Geneviève, Huet-Brichard, Marie-Catherine [dir.], Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne, Peter Lang (Littératures de langue française), 2007, 331 p.
- BECQ, Annie, « Lyrisme et imitation selon Charles Batteux », *L'ode, en cas de toute liberté poétique. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004*, Alexandre, Didier, Cammagre, Geneviève, Huet-Brichard, Marie-Catherine [dir.], Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne, Peter Lang (Littératures de langue française), 2007, 331 p.
- CAMMAGRE, Geneviève, « XVIII^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004*, Alexandre, Didier, Cammagre, Geneviève, Huet-Brichard, Marie-Catherine [dir.], Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne, Peter Lang (Littératures de langue française), 2007, 331 p.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, « XIX^e siècle. Présentation », *L'ode, en cas de toute liberté poétique. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004*, Alexandre, Didier, Cammagre, Geneviève, Huet-Brichard, Marie-Catherine [dir.], Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne, Peter Lang (Littératures de langue française), 2007, 331 p.
- JAUCOURT, Louis de, « Ode », *L'Encyclopédie*, 1^{ère} éd. Dix-sept volumes plus neuf volumes de planches, Texte établi par Diderot et d'Alembert, 1751.
- POEL, Marc van der, « *Paradoxon* et *adoxon* chez Ménandre le Rhéteur et les humanistes du début de XVI^e siècle. A propos de *De incertitudine et vanitate scientiarum* d'Agrippa de Nettesheim », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Landheer, Ronald, Smith, Paul-Julian, Librairie Droz, Genève, Histoires des idées et critique littéraire, 1996, 244 p.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

FIEDRE, Otto, HEINSIUS, Theodor, *Histoire de la littérature allemande*, Bruxelles, Société belge de librairie, Hauman et C^o, 1839, 475 p.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Le Livre de Poche, 2004, 352 p.

SIMMEL, Georg, « Les ruines », *La parure et autres essais*, Paris, Les Editions de la MSH, 1998, 159 p.

THEORIE LITTÉRAIRE

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, 316 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989, 185 p.

ТИУПА, Valerij, *Discours / Genre*, Moscou, Intrada, 2013, 211 p. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. – М. : Intrada, 2013. – 211 с.

WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing, Ltd., 2009, 238 p.

AUTRES OUVRAGES

APHTHONIUS, *Aphthonii sophistae Progymnasmata / partim a Rodolpho Agricola, partim a Joanne Maria Catanaeo latinitate donata ; cum... scholiis Reinhardi Lorichij Hadamarii...*, traduction de Rudolf Agricola et Giovanni Maria Cattaneo, annotation de Reinhard Lorich, publié par J. Le Boulenger (Rothomagi), 1643, 708 p.

BIBLE Segond 1910 / Évangile selon Jean, URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/%C3%89vangile_selon_Jean.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres de Nicolas Boileau*, Paris, Lefèvre, 1824, 523 p.

ELIEN, Claude, *Histoires diverses*, traduites du Grec, avec le texte en regard et des notes par M. Dacier, Paris, de l'Imprimerie d'Auguste Delalain, 1827, xiv-525 p.

HORACE, *Œuvres de Horace*, Traduction par Leconte de Lisle, Alphonse Lemerre, éditeur, s.d., 1873, 268 p.

MANNS, Frédéric, Résurrection de Lazare, URL : <http://jerusalem-dialogue.blogspot.ru/2014/04/resurrection-de-lazare.html>.

OVIDE, *Œuvres complètes*, avec la traduction en français, publiées sous la direction de M. Nisard, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1869, 1 vol., xvi-869 p.