

2m11.3000.1

Université de Montréal

L'inscription de l'ironie dans l'œuvre poétique  
de Paul Verlaine,  
des *Poèmes saturniens* à *Jadis et Naguère*

par Caroline Prud'Homme

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître es arts (M.A.)  
en études françaises

Août 2002



© Caroline Prud'Homme, 2002

PQ

35

U54

2002

V.023

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'inscription de l'ironie dans l'œuvre poétique  
de Paul Verlaine,  
des *Poèmes saturniens* à *Jadis et Naguère*

Présenté par  
Caroline Prud'Homme

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Lucie Bourassa, directrice de recherche

Michel Pierssens

Pierre Popovic

Mémoire accepté le : .....

## SOMMAIRE

L'inscription de l'ironie dans l'œuvre poétique de Paul Verlaine n'ayant pas encore été l'objet d'un travail critique d'envergure, nous nous proposons, dans le cadre de ce mémoire, de l'étudier.

Par des analyses détaillées d'une trentaine de poèmes, nous tentons de cerner la manière dont l'ironie fonctionne au sein du texte littéraire, de décrire ses différents aspects et le rôle qu'elle joue dans l'organisation du discours, c'est pourquoi nous accordons une attention particulière au lexique, à la syntaxe, à la forme du poème. Notre travail comporte trois étapes, qui correspondent à trois groupes de poèmes classés en fonction de leur posture énonciative (« sonnets-portraits », « scènes galantes », « dialogues ironiques et adresses amoureuses »). Nous montrons que l'ironie fait non seulement partie de l'esthétique verlainienne, mais qu'elle en est un élément essentiel, dont on ne peut faire l'économie dans l'étude de l'œuvre du poète.

Nous souhaitons rendre compte de la complexité et de la singularité de l'ironie dans chacune des pièces étudiées : l'ironie verlainienne est véritablement polymorphe, elle joue parfois à tous les niveaux du poème, et ailleurs, presque uniquement à celui du lexème, elle a recours à une multitude de procédés, elle a ses lieux stratégiques, elle a souvent partie liée avec l'implicite et le non-dit.

Mots-clés : Ironie, Paul Verlaine, critique et interprétation, pragmatique, poétique et rhétorique, poésie française (XIXe siècle).



## SUMMARY

Since irony in Paul Verlaine's poetry has not yet been thoroughly studied, we decided that it would be the object of our thesis.

In our study, we intend, from detailed analyses of about thirty poems, to circumscribe the way irony works within the text, to describe its various aspects and the role it plays in the discourse's organization ; hence, we carefully consider the lexicon, the syntax and the poem's form. Our study is divided in three parts, in which the poems are classified based on their subjectivity (poems that are at the same time sonnets and portraits ; poems describing a *fête galante* ; ironic dialogues and lovers' addresses). Our study shows that irony is not only one element among others in Verlaine's poetry, but one of the most significant, one that cannot be avoided in the study of the poet's work.

We aim at illustrating the complexity and uniqueness of irony in each poem studied : Verlaine's irony is multiform, it is sometimes linked to every level of the poem and sometimes only to the word level, it uses different rhetorical devices, it has many implications.

Descriptors : Irony, Paul Verlaine, literary criticism and interpretation, pragmatics, rhetoric and poetics, French literature 1800-1899.

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire .....	iii
Summary .....	iv
Introduction .....	1
Quelques précisions conceptuelles .....	9
<b>Chapitre 1</b>	
« Satirettes » : les sonnets-portraits de Verlaine .....	16
1.1 Introduction. Les « sonnets-portraits » .....	16
1.2 Portraits tendus vers la chute .....	20
1.3 Portraits en parallèle .....	32
1.4 Portraits « narrativisés » .....	44
1.5 Conclusions .....	53
<b>Chapitre 2</b>	
Scènes galantes : description et commentaire .....	57
2.1 Introduction .....	57
2.2 Scènes apparemment objectives .....	61
2.3 Scènes explicitement subjectives .....	72
2.4 Conclusions .....	81
<b>Chapitre 3</b>	
Une parole tournée vers l'autre .....	83
3.1 Introduction .....	83
3.2 Dialogues ironiques .....	84
3.3 Adresses amoureuses .....	95
3.4 Conclusions .....	103
Conclusions générales .....	105
Bibliographie .....	114

## INTRODUCTION

*An ironic poem should both mean*

*And be*

– D.C. Muecke, *The Compass of Irony*<sup>1</sup>

Un rapide survol des travaux critiques portant sur l'œuvre poétique de Paul Verlaine conduit à deux constatations. D'une part, ces derniers se rattachent, pour la plupart, à quelques grands champs de recherche, dont le Verlaine musicien (titres, thématiques et rythmes associés à la musique), le Verlaine de l'innovation formelle (*Romances sans paroles*, mètres impairs), et le Verlaine rêveur et mélancolique (*Mon rêve familier*, section « Paysages tristes » des *Poèmes saturniens*). D'autre part, un vide critique relatif semble entourer l'ironie verlainienne, qui n'a pas encore été l'objet d'une étude d'envergure. Si l'on trouve dans les travaux spécialisés quelques allusions à cette ironie, notamment lorsqu'il est question des *Fêtes galantes*<sup>2</sup>, on remarque qu'elles donnent rarement lieu à des développements d'importance. En fait, dans les différents ouvrages et articles consacrés à Verlaine, l'ironie n'est généralement qu'indirectement traitée, que ce soit dans le cadre d'une analyse de poème<sup>3</sup>, d'une étude portant sur un recueil particulier<sup>4</sup> ou d'un ouvrage plus vaste traitant de toute l'œuvre du poète (tels *Poésies. Verlaine*, de Michel Barlow, et *Verlaine ou l'enfance de l'art*, de Gilles Vannier<sup>5</sup>).

---

<sup>1</sup> Douglas C. Muecke, *The Compass of Irony*, Londres, Methuen & Co., 1970 [1969], p. 5.

<sup>2</sup> Claude Cuénot note : « il y aurait beaucoup à dire sur l'ironie verlainienne, qui colore discrètement certains recueils, et surtout les *Fêtes galantes* », in *Le style de Paul Verlaine*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1963, p. 198, note 86 ; René Jasinski fait un commentaire semblable, « on sait quelle part la poésie de Verlaine fera toujours à l'ironie, et trop souvent à la gouaille », in « Lectures verlainiennes », *À travers le XIXe siècle*, Paris, Minard, 1975, p. 406.

<sup>3</sup> Telle celle de Jean-François Campario, « Monsieur Prudhomme de P. Verlaine », *L'information littéraire*, vol. 45, mars-avril 1993, p. 16-21.

<sup>4</sup> Par exemple, les *Fêtes galantes*. Cf. Junko Fukuda, « L'ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », *Revue Verlaine* 5, 1997, p. 60-76 ; Jacques-Henry Bornecque, *Lumières sur les « Fêtes galantes » de Paul Verlaine*, Paris, Nizet, coll. « Études verlainiennes », 1959.

<sup>5</sup> Cf. Michel Barlow, « Rires et sourires de Verlaine », in *Poésies. Verlaine*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre. Littérature. Étude thématique », 1982, p. 50-59 ; Gilles Vannier, « La dissonance », *Verlaine ou l'enfance de l'art*, Paris, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1993, p. 40-45.

L'ironie verlainienne étant un terrain d'analyse encore peu exploité, elle laisse place à une étude approfondie, comme celle que nous nous proposons d'effectuer. Notre mémoire tend vers deux objectifs. Nous visons une étude détaillée de l'inscription de l'ironie dans l'œuvre poétique de Verlaine, c'est-à-dire que nous souhaitons cerner le fonctionnement de l'ironie dans un certain nombre de pièces écrites de 1861 à 1884 – soit des *Poèmes saturniens* à *Jadis et Naguère* –. Nous étudierons tous les niveaux du poème, lexical (choix et place des mots, images et figures utilisées), sémantique (effets de sens de la combinaison de sons ou de mots), syntaxique (juxtaposition de propositions, enjambements), strophique (parallélismes ou oppositions entre parties du poème, pointe du sonnet), thématique (« scènes galantes », adresses amoureuses), etc. ; nous tenterons, par diverses analyses, de mettre en relief ce qui caractérise l'ironie verlainienne, de décrire ses différentes facettes et ses constantes, comme sa parenté avec la satire dans les « sonnets-portraits » ou son association avec la mélancolie dans les « scènes galantes ».

Notre second objectif, d'ordre plus général, est de démontrer que l'ironie fait partie intégrante de la poétique verlainienne. Quelques-uns des enjeux de cette problématique sont soulevés par Philippe Hamon, dans l'hypothèse qu'il formule au sujet de l'ironie en poésie :

quand l'ironie s'introduit dans le texte poétique, c'est souvent en se cantonnant dans des mètres spécialisés (brefs), dans des recueils spécialisés dans l'œuvre d'un poète (les *Jeux rustiques* de Du Bellay, les *Fêtes galantes* de Verlaine), et dans des sous-genres spécialisés (épigramme, poésie érotique, pamphlet).<sup>6</sup>

Selon nous, l'ironie verlainienne échappe à ces « spécialisations » de l'ironie poétique. Ainsi, sans remettre en cause la présence de l'ironie dans le deuxième recueil de Verlaine, nous pensons que, loin de s'y limiter, elle embrasse la totalité de l'œuvre, la prose (pensons à certains passages des *Confessions*) comme la poésie (*Art poétique* ou *À la manière de*

---

<sup>6</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur. Recherches littéraires », 1996, p. 50.

*Paul Verlaine*, pour ne nommer que les plus connus), les premiers vers (*Monsieur Prudhomme*, premier poème publié en revue) comme les derniers (*Mort!*, les *Invectives*). Elle ne se spécialise ni dans les mètres brefs ni dans les sous-genres, car, bien au contraire, elle entre en interaction avec les mètres les plus fréquemment employés, notamment avec l'alexandrin, et avec des formes traditionnelles, comme le sonnet (nous consacrons d'ailleurs notre premier chapitre à ce que nous appelons des « sonnets-portraits »). Elle s'associe enfin à la plupart des éléments caractéristiques de la poésie verlainienne (dont les répétitions phoniques, la discordance vers-syntaxe, l'obsession de la mort), ce qui nous incite à penser qu'elle en est une dimension fondamentale, au même titre que l'innovation formelle, le ton mélancolique ou la référence constante à la musique et à la peinture. Nous postulons donc que l'étude de l'ironie verlainienne peut offrir une perspective originale sur l'œuvre poétique et en éclairer certains aspects.

Bien que l'ironie ne soit pas absente de la prose de Verlaine, nous nous pencherons exclusivement sur son œuvre poétique, d'autant plus que les rapports entre poésie et ironie ont été quelque peu négligés dans les études littéraires, alors que les travaux sur l'ironie en prose, celle d'un Balzac ou d'un Voltaire, par exemple, sont légion. Nous adoptons comme corpus général un ensemble de poèmes dont la rédaction s'est échelonnée sur une vingtaine d'années, ce qui correspond à la période de production des recueils les plus connus de la carrière de Verlaine : la majorité des pièces que nous étudierons est tirée des *Poèmes saturniens* et des *Fêtes galantes* ; nous n'avons retenu aucun poème de *La Bonne chanson* et des *Romances sans paroles* ; nous traiterons d'une seule pièce de *Sagesse* (il s'agit de celle intitulée à l'origine « La chanson de Gaspard Hauser »), et nous nous référerons à quelques-unes des pièces de *Jadis et Naguère*. Enfin, notre corpus comprend des poèmes non recueillis, tels *L'Apollon de Pont-Audemer* et *L'enterrement*. Nous analyserons en

détail une vingtaine de pièces, qui constitueront un corpus restreint, à la fois représentatif, aux niveaux formel et thématique, et original, pour ce qui est de l'inscription de l'ironie. Si notre corpus ne va pas au-delà de 1884, année de la publication de *Jadis et Naguère*, c'est que certaines pièces écrites au cours des années 1880 et 1890 sont, selon nous, moins subtiles que d'autres, tirées des premiers recueils, ou davantage empreintes de cynisme et de désabusement que d'ironie ; c'est le cas du sonnet *Le clown*, quoique publié en revue en 1867, et de quelques-unes des *Dédicaces* et *Invectives*.

L'ironie et l'humour n'étant pas exactement équivalents, nous écartons de notre corpus les poèmes simplement humoristiques ou comiques. Nous présenterons d'ailleurs un peu plus loin notre conception de l'ironie (*cf. infra*, p. 9-15), afin de cerner notre objet avec précision et de distinguer clairement ce que nous considérons comme ironique de ce qui ne l'est pas. Dans cette optique, notons que, malgré l'association fréquente dans les études littéraires, de l'ironie et de la parodie<sup>7</sup>, la seconde déborde le cadre de notre étude. Comme les procédés de l'une et de l'autre diffèrent, nous préférons mettre de côté la parodie, et le rapport, problématique, de Verlaine aux écrivains de son siècle ou de la tradition littéraire. Il serait malaisé, par exemple, de séparer ce qui tiendrait de l'imitation de ce qui serait lié à une volonté de se moquer, dans le *Prologue des Poèmes saturniens*, ou de démêler les liens complexes qu'entretiennent certaines pièces avec l'œuvre de Hugo, de Baudelaire ou de Leconte de Lisle ; cerner avec précision la dimension parodique des dizains de la série « Vieux Coppées » et des poèmes de la section « À la manière de plusieurs » de *Jadis et Naguère* est une tâche ardue<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Cf., entre autres, Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, vol. 9, n. 36 (« Ironie »), novembre 1978, p. 467-477.

<sup>8</sup> Cf. Olivier Bivort, « Verlaine à la manière de Verlaine », in *Verlaine 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », n. 53, 1998, p. 289-299.

Nous excluons aussi de notre corpus les « autopastiches<sup>9</sup> », terme par lequel Gérard Genette désigne les pièces marquées par l'autodérision, telles, dans *Parallèlement, À la manière de Paul Verlaine, La dernière fête galante, Poème saturnien*. Nous sommes en accord avec l'interprétation de Pierre Brunel, selon laquelle ces pièces sont moins ironiques que destructrices<sup>10</sup> : elles reprennent des marques stylistiques associées à la « manière de Verlaine », mais il leur manque la subtilité et l'incongruité propres à l'ironie. Il va de soi que, même si nous ne traiterons pas de la parodie et du pastiche, nous ne pouvons faire abstraction de certains effets ironiques liés à l'intertextualité, entendue dans un sens large. Dans presque tous les poèmes de notre corpus, on verra qu'un rapport direct entre l'ironie et un autre texte ou un autre objet artistique peut être établi ; *Une grande dame* fait ainsi allusion au drame *La Tour de Nesle*, d'Alexandre Dumas, tandis que, dans les « scènes galantes », Verlaine s'approprie les personnages de la Commedia dell'arte.

Notre corpus ayant été, dans ses grandes lignes, délimité, voyons maintenant comment nous l'aborderons. Nous aurions pu suivre l'ordre chronologique de rédaction des poèmes ou de leur publication, en revue et en recueil ; il aurait été possible de traiter dans un chapitre des pièces des *Poèmes saturniens* et, dans un autre, de celles des *Fêtes galantes*. Cependant, nous n'aurions pu éviter certaines répétitions, lorsqu'un thème se retrouve dans plus d'un recueil, comme celui des ingénus (présent dans *La chanson des ingénues* des *Poèmes saturniens* et dans *Les ingénus* des *Fêtes galantes*). Nous avons donc opté pour une cohérence thématique générale dans chacun de nos chapitres ; les « sonnets-portraits » décrivent tous des types de la société française du XIXe siècle, les scènes du deuxième chapitre sont toutes « galantes », au sens où leur thématique générale est celle des relations amoureuses (c'est aussi le cas de la plupart des « adresses » et « dialogues »).

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 138.

<sup>10</sup> Cf. Pierre Brunel, « Clair(s) de lune », in *Verlaine 1896-1996. Op. cit.*, p. 148.

Nous avons aussi trié les poèmes de notre corpus de manière à rendre compte de la relation de l'ironie avec la subjectivité, car la première est souvent liée à l'emploi de termes axiologiques et à l'inscription du locuteur dans son énoncé. Nous nous inspirons ici à la fois de l'ouvrage de Jean-Pierre Bertrand, *Les plaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, et de l'article de Mireille Dereu, « *Romances sans paroles : étude tonale* »<sup>11</sup>, pour proposer un classement qui repose essentiellement sur les différentes modalités d'inscription du sujet dans l'énoncé : emploi du pronom « il » (absence de marques du locuteur dans l'énoncé), emploi des pronoms « je » et « tu » (présence manifeste du locuteur dans son énoncé), traces énonciatives sous forme de questions ou de commentaires (présence implicite du locuteur dans son énoncé). Ces modalités nous permettent d'identifier trois grandes catégories de poèmes ironiques : les « sonnets-portraits », poèmes exclusivement à la troisième personne du singulier, les « dialogues » et les « adresses », usant explicitement de marques personnelles, et les « scènes », qui se situent entre ces deux postures énonciatives. Il y aura donc, dans la présentation de la matière de notre mémoire, progression en ce qui a trait à l'énonciation des pièces choisies : des poèmes apparemment objectifs aux poèmes éminemment subjectifs (où un « je » s'adresse à un « tu »), en passant par des poèmes intermédiaires (où le locuteur dissimule sa présence sous le masque d'un « nous » inclusif ou celui d'un commentateur « objectif »).

Cette manière d'aborder les textes a l'avantage, outre de favoriser les rapprochements entre des pièces d'époques et de formes variées, de faire ressortir le rapport étroit qui existe entre l'ironie et sa mise en forme textuelle. En effet, comme l'écrit

<sup>11</sup> Jean-Pierre Bertrand étudie les « modes d'apparition du sujet dans les textes », in *Les plaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIXe siècle », n. 17, 1997, p. 105 ; nous empruntons à Mireille Dereu le concept de « modalités d'inscription du sujet dans l'énoncé ». Cf. « *Romances sans paroles : étude tonale* », in *Spiritualités verlainiennes*, Actes du colloque international de Metz (novembre 1996), textes réunis et publiés par Jacques Dufetel, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », n. 54, 1997, p. 71-77.



Monique Yaari, « l'ironie [en littérature], comme tout le reste, dépend éminemment du moule où se coule la pensée, tout son succès est subordonné au mot et à ses agencements.<sup>12</sup> » C'est pourquoi nous préférons la formule des analyses détaillées de poèmes à celle, plus générale, qui consisterait à recenser tous les procédés ironiques dans l'œuvre et à en dresser un inventaire. C'est que nous ne visons aucunement l'exhaustivité ; nous ne souhaitons pas embrasser toute l'œuvre ou tout ce qui pourrait être désigné par l'expression « ironie verlainienne », mais espérons plutôt rendre compte de la complexité et de l'originalité de l'inscription de l'ironie dans chacune des pièces retenues.

Enfin, nous procéderons, tout au long de ce mémoire, par comparaison : nous mettrons souvent des pièces en parallèle, afin de montrer ce qui les rapproche et ce qui les distingue, autant pour ce qui est de la forme que des procédés ironiques ou de la posture énonciative. Par exemple, dans notre étude des *Ingénus* et de *À la promenade*, on verra que le fait que le locuteur se désigne par le pronom inclusif « nous » produit des effets fort différents.

La première étape de notre parcours des poèmes ironiques verlainiens est celle de ce que nous appelons des « sonnets-portraits », dans lesquels des personnages fictifs typifiés sont décrits de manière apparemment objective. Nous nous référerons souvent, dans cette partie de notre mémoire, à la technique du portrait littéraire du siècle classique et aux caractéristiques du sonnet. Les poèmes étudiés, dans lesquels l'ironie et la satire se combinent, seront répartis en trois sections : portraits tendus vers la chute, portraits en parallèle, et portraits « narrativisés ». Nous analyserons ensuite des « scènes galantes », peuplées des personnages de la *Commedia dell'arte*, où, cette fois, l'ironie est en interaction

---

<sup>12</sup> Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans « Paludes »*, Birmingham, Summa Publications, 1981, p. 22.

avec la mélancolie. Nous montrerons que l'ironie, dans ces pièces, prend la forme de touches légères et se fait beaucoup plus discrète que dans les « sonnets-portraits ». Deux types de scènes nous retiendront, soit les scènes apparemment objectives, où un locuteur décrit et raille tout à la fois des personnages, et les scènes explicitement subjectives, où le locuteur prend part à l'action, tout en conservant la posture du descripteur-commentateur. Enfin, nous nous pencherons sur des poèmes dont la parole est entièrement tournée vers l'autre, ce sont les « dialogues ironiques » et les « adresses amoureuses ». Les premiers se distinguent des seconds par le rapport d'interlocution qu'ils impliquent : un personnage s'adresse à un autre personnage, qui lui répond. Dans les seconds, au contraire, le personnage s'adresse à un « tu » ou à un « vous », mais l'interlocuteur n'est pas textuellement présent. Nous terminerons notre parcours des poèmes ironiques de Verlaine avec ces « adresses », où l'ironie est tantôt une arme défensive, tantôt une arme offensive.

### Quelques précisions conceptuelles

Le terme « ironie » pouvant être compris dans plusieurs sens, nous nous devons de préciser, dans le cadre d'une étude sur l'ironie d'un poète, ce que l'on entend par ce terme. Nous présenterons ici, dans un premier temps, la conception de l'ironie que nous adoptons, ainsi que quelques autres conceptions, linguistiques et littéraires, du mot, auxquelles nous ferons appel au cours de nos analyses. Nous aborderons ensuite plus brièvement la question de la distinction entre « ironie », « humour », « sarcasme » et autres concepts apparentés.

Nous pensons, à l'instar de Philippe Hamon, que l'ironie n'est pas une « succession de calembours ou de traits d'esprit juxtaposables et isolables<sup>13</sup> », qu'elle peut se trouver à tous les niveaux du texte littéraire. Pour le théoricien, l'ironie serait une figure de pensée, une posture énonciative. Or, cette conception pouvant presque être étendue à tout fait littéraire, il nous semble nécessaire de fixer des balises plus précises, afin de cerner la manière dont l'ironie s'inscrit dans l'œuvre de Verlaine. Les travaux de Monique Yaari et ceux de Catherine Kerbrat-Orecchioni nous fournissent ici une aide précieuse. La première écrit, dans *Ironie paradoxale et ironie poétique. Sur les traces de Gide dans « Paludes »* :

l'ironie [...] n'est pas une, mais plurielle. Pourtant, au centre de chacune de ses acceptions, traditionnelles ou courantes, un trait est toujours présent : c'est l'incongruité, c'est-à-dire la juxtaposition de deux ou plusieurs éléments qui, dans un certain contexte, ne « vont » pas ensemble. [...] Si j'opte pour le terme d'incongruité plutôt que pour ceux de contraste, contradiction, contraire ou non-sens, c'est qu'il les incorpore tous.<sup>14</sup>

L'intérêt de cette conception de l'ironie est d'englober la plupart des conceptions linguistiques du mot (ironie comme antiphrase, comme trope, que nous décrirons plus loin), et de rendre compte de faits d'ordre sémantique, formel, thématique et autres ; divers éléments du poème peuvent ainsi être mis en relation. Néanmoins, cette conception a ses

<sup>13</sup> P. Hamon, *L'ironie littéraire. Op. cit.*, p. 5.

<sup>14</sup> M. Yaari, *Op. cit.*, p. 16.

limites, car si toute ironie est incongrue, l'inverse n'est pas tout à fait vrai : toute incongruité n'est pas forcément ironique. D'où la nécessité d'affiner notre conception, en associant à l'incongruité un contenu évaluatif (s'inscrivant généralement dans des termes axiologiques), qui est l'un des éléments fondamentaux de la conception de Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>15</sup>. Selon nous, l'ironie a toujours une dimension critique, elle implique donc une évaluation, qui, dans les poèmes de notre corpus, s'effectue à l'égard des personnages (qu'ils soient énonciateurs ou objets de l'énonciation). *Monsieur Prudhomme* est un bon exemple de cette union de l'incongruité et de l'évaluation, car, dans son portrait, l'accumulation d'éléments incongrus est indissociable du regard porté sur le personnage, de la critique implicite dont il est l'objet (cf., notre analyse, *infra*, p. 32-42).

Cette conception demeurant à un niveau fort général, nous aurons recours, dans le cadre de nos analyses, aux conceptions linguistiques de l'ironie – soit l'ironie comme antiphrase, comme trope, comme équivoque argumentative et comme mention –, chaque fois qu'elles pourront éclairer un aspect particulier de notre objet.

La définition traditionnelle de l'ironie, qui est aussi la plus limitative et la plus simple, est celle qui en fait une figure de style parmi d'autres, soit l'antiphrase. Ironiser, pour Fontanier, c'est « dire, par une raillerie ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser<sup>16</sup> ». L'exemple typique en linguistique est l'exclamation « Quel joli temps ! », quand il pleut. Le défaut de cette conception est qu'il est souvent malaisé de définir ce qu'est ce « contraire » de ce que l'on pense, c'est pourquoi des linguistes comme Berrendonner et Kerbrat-Orecchioni préfèrent le terme « contradiction » à celui de « contraire », pour décrire le phénomène ironique. Par ailleurs,

<sup>15</sup> Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique*, vol. 11, n. 41, février 1980, p. 121.

<sup>16</sup> Pierre Fontanier, cité par Bernard Dupriez, article « Ironie », *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », n. 1370, 1984, p. 264.

si nous n'avions voulu étudier que l'antiphrase dans l'œuvre de Verlaine, nous aurions eu fort peu à dire, puisque nous n'en avons guère trouvé dans les poèmes de notre corpus.

Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'ironie n'est pas une figure de style comme les autres, c'est un trope sémantico-pragmatique. Cette conception s'appuie sur deux postulats. Le premier est celui de la distinction trope-figure de style : le trope est une figure de changement de sens, – c'est « l'actualisation simultanée de deux niveaux de valeurs, dont l'une relève du littéral et l'autre est engendrée par certains mécanismes dérivationnels<sup>17</sup> » – (ex. métaphore, métonymie), ce qui s'oppose à la figure de mot (ex. allitération). Le second postulat concerne les deux catégories de tropes : sémantiques et pragmatiques. L'ironie serait un trope sémantico-pragmatique, appartenant simultanément aux deux catégories, puisqu'elle implique à la fois une « relation d'antonymie ou d'opposition sémantique [entre sens littéral et sens dérivé]<sup>18</sup> » et une valeur illocutoire – « ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose<sup>19</sup> » –. Aux deux composantes sémiqes de l'ironie, l'antiphrase (ou un certain décalage sémantique) et la raillerie, doit s'ajouter un contenu axiologique, de nature évaluative. Ainsi, selon Junko Fukuda, dans les vers de *Fantoches*, « Cependant l'excellent docteur / Bolonais cueille avec lenteur [...] », l'emploi de l'adjectif « excellent » correspondrait à cette manière de concevoir l'ironie : « traiter en termes apparemment valorisants une réalité qu'il s'agit en fait de dévaloriser<sup>20</sup> ». Nous verrons toutefois dans le deuxième chapitre que, pour nous, l'ironie, dans ces vers, ne se limite pas au seul adjectif « excellent » (*cf. infra*, p. 66-67).

<sup>17</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, art. cité, p. 110.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>20</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 102, cité par Junko Fukuda, « L'ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », *Revue Verlaine* 5, 1997, p. 68.

La dimension évaluative de l'ironie a aussi une place dans la conception d'Alain Berrendonner, selon laquelle un énoncé ironique peut être équivoque quant à sa valeur argumentative. Le linguiste indique à ce propos :

Par « valeur argumentative », j'entends la chose suivante : tout couple de propositions (*r*, *non-r*) permet de définir deux classes d'énoncés : la classe *Cr* de tous les éléments en faveur de *r* et la classe *C-r* de tous les éléments en faveur de *non-r*. La valeur argumentative d'une proposition, c'est son appartenance à *Cr* ou à *C-r*. [...] Le fait d'ironie se produit lorsque le même énoncé entre à la fois dans *Cr* et dans *C-r*. D'où la perception d'une contradiction. [...] Elle réside spécifiquement non dans l'affirmation d'un état de choses et de son contraire, mais dans le fait qu'en avançant un argument, on avance l'argument inverse.<sup>21</sup>

La pointe de *L'allée*, « D'ailleurs, plus fine que la mouche / Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil » peut être interprétée dans cette optique (*cf. infra*, p. 48). La notion d'équivoque en général permet d'ailleurs de décrire plusieurs faits ironiques verlainiens. Ainsi, le vers de *Monsieur Prudhomme*, « Il est juste-milieu, botaniste et pansu », qui peut renvoyer au bourgeois ou à son gendre, peut être conçu comme une équivoque référentielle, alors que l'enjambement « roses / Pompons », dans *Jésuitisme*, serait une équivoque sémantique, puisque l'on ne peut deviner lequel des deux mots est le substantif.

Dan Sperber et Deirdre Wilson proposent une autre conception de l'ironie, la « mention-écho », qui est assez proche de celle d'Oswald Ducrot (qui emploie plutôt le terme « polyphonie »). La distinction, en philosophie logique, entre emploi et mention sert ici de fondement à la théorie. Dans le premier cas, le mot désigne ce qu'il désigne, on se réfère au sens courant du mot (exemple des deux linguistes : dans « Quel foutoir! », le mot renvoie au concept, il veut dire « fouillis, pagaille, désordre, confusion »), alors que, dans le second cas, le mot se désigne lui-même, c'est-à-dire qu'il est autoréférentiel (« Foutoir est un substantif masculin »). L'ironie serait une mention-écho « d'un énoncé, d'une pensée

<sup>21</sup> Alain Berrendonner, « De l'ironie », in *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 184.

dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence<sup>22</sup> ». L'exemple canonique de l'antiphrase dans la critique anglo-saxonne peut ici être réinterprété comme une mention-écho de l'opinion des partisans de Brutus ; Antoine répéterait alors « Brutus is an honorable man », afin de montrer qu'il désapprouve cette affirmation. Cette conception a le défaut d'être un peu trop large, puisqu'on ne peut faire de toutes les ironies des échos d'énoncés antérieurs, mais elle a l'avantage de mettre en relief l'importance de l'intertextualité dans le phénomène ironique.

Alain Berrendonner et Daniel Bournoux reprennent, chacun de son côté, la conception de l'ironie comme mention-écho, mais ils mettent plutôt l'accent sur la superposition paradoxale de deux locuteurs dans un même énoncé : « faire de l'ironie, indique Berrendonner, ce n'est pas s'inscrire en faux de manière mimétique contre l'acte de parole, antérieur ou virtuel, en tout cas extérieur, d'un autre. C'est s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant.<sup>23</sup> » L'ironie serait une mention autoréférentielle ; la pièce *Sérénade*, dans les *Poèmes saturniens*, en est un bon exemple, puisque le poète chante les louanges de sa dame tout en optant pour un registre volontairement déplaisant (« Je chanterai tes yeux d'or et d'onyx [...] » ; « pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson / Cruelle et câline », v. 9, 7-8 ; cf. *infra*, p. 98-100).

Un grand nombre de travaux, outre ceux de Philippe Hamon et de Monique Yaari, décrivent l'ironie dans une optique spécifiquement littéraire. Norman Knox tente ainsi de cerner le phénomène à partir des genres littéraires : il distingue cinq catégories d'ironie et cinq genres ou formes littéraires correspondants (par exemple, ironie comique spécifique,

<sup>22</sup> Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, vol. 9, n. 36 (« Ironie »), novembre 1978, p. 409.

<sup>23</sup> A. Berrendonner, *Op. cit.*, p. 216.

dans la comédie ; ironie nihiliste, dans la littérature de l'absurde<sup>24</sup>), mais il exclut d'emblée la poésie. De son côté, Wayne Booth oppose deux types d'ironie, stable et instable ; seule la première l'intéresse, c'est-à-dire celle dont on peut reconstruire le sens avec certitude. Bien que cette théorie accorde une place à la poésie, elle ne nous fournit pas d'outils pour analyser l'ironie instable ou l'ambiguïté ironique<sup>25</sup>. Quant à Douglas C. Muecke, il propose une classification des faits ironiques en quatre modes, basée sur la manière dont l'ironiste aborde son propos. Le mode de « l'ironie impersonnelle », dont Muecke décrit avec précision les possibilités linguistiques, pourrait s'appliquer aux « sonnets-portraits », qui se donnent justement pour impersonnels, mais les trois autres modes (autodérision, ironie ingénue, ironie dramatique<sup>26</sup>) s'accordent mal aux poèmes de notre corpus.

Dans *Verlaine ou l'enfance de l'art*, Gilles Vannier ne propose pas de théorie de l'ironie, tel n'est pas son propos, mais ce qu'il décrit comme la « dissonance verlainienne » (intrusion d'éléments déroutants, association paradoxale d'éléments<sup>27</sup>), rejoint en partie notre conception de l'ironie, puisque cette dissonance, comme l'incongruité, peut prendre diverses formes, et se retrouver à tous les niveaux du texte littéraire, que ce soit celui du mot et même du son, de la phrase, ou de l'œuvre dans son ensemble ; toutefois, l'ironie verlainienne ne pourrait être décrite dans sa totalité sans sa dimension évaluative.

Bien que Pierre Schontjes, dans son ouvrage *Recherche de l'ironie et ironie de la « Recherche »*, étudie surtout le roman de Marcel Proust, sa théorie de l'ironie peut nous être utile. Il établit en effet une classification de cinq concepts, basée sur l'éthos, soit « la

<sup>24</sup> Norman Knox, « On the Classification of Ironies », *Modern Philology*, vol. 70, n. 1, août 1972, p. 53-62.

<sup>25</sup> Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1974.

<sup>26</sup> D.C. Muecke, *Op. cit.*, p. 64-98. Nous traduisons librement les quatre modes de l'ironie : Impersonal Irony, Self-Disparaging Irony, Ingénu Irony et Dramatized Irony.

<sup>27</sup> G. Vannier, *Op. cit.*, p. 40-45.



réponse prédominante parmi celles visées et réalisées par un texte littéraire<sup>28</sup> ». « L'ironie, écrit-il, s'efforce toujours de mettre en doute, de faire vaciller les normes généralement acceptées<sup>29</sup> », son éthos est l'interrogation. Celui de la satire serait la condamnation ; l'éthos du risible, qui comprend à la fois l'humour et le comique, serait le divertissement ; le sarcasme implique une volonté de blesser, et le cynisme, de choquer. Ces types d'éthos nous permettent d'identifier les frontières de l'ironie, notamment lorsqu'il y a à la fois incongruité et évaluation. Prenons l'exemple de *En bateau*, pièce tirée des *Fêtes galantes*. Sa deuxième strophe est incongrue dans l'économie du poème : pour ce qui est de l'énonciation, elle rompt, par son exclamation et son intervention à la première personne du singulier (« C'est l'instant, Messieurs [...] / D'être audacieux, et je mets / Mes deux mains partout désormais ! », v. 1-3), avec les autres strophes, qui offrent plutôt une description à la troisième personne. La dimension évaluative est présente dans cette description (« Le chevalier Atys [...] à Chloris l'ingrate / Lance une œillade scélérate. »), mais la pièce est peut-être davantage du côté du risible que de l'ironie, puisqu'elle comporte des éléments comiques, comme l'association, à la rime, des substantifs « pilote – culotte » (v. 2-3) et qu'elle ne conduit pas vraiment le lecteur à s'interroger. En fait, elle le divertit agréablement par la description d'une scène pleine de gaieté.

Les diverses conceptions de l'ironie, autant linguistiques que littéraires, que nous venons de présenter constituent pour nous le cadre théorique général de notre mémoire. Nous n'excluons pas qu'elles puissent se combiner entre elles, puisqu'elles constituent pour nous des outils qui nous permettront de décrire la manière dont l'ironie s'inscrit dans l'œuvre de Verlaine.

<sup>28</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York et Londres, Methuen, 1985, p. 55, cité par Pierre Schontjes, *Recherche de l'ironie et ironie de la « Recherche »*, Gent, Blandijnberg, Rijksuniversiteit, 1993, p. 64.

<sup>29</sup> P. Schontjes, *Ibid.*, p. 68.

## CHAPITRE 1

### « SATIRETTES » : LES SONNETS-PORTRAITS DE VERLAINE

*L'ironie est une forme de critique : toute ironie est satirique, toute satire n'est point nécessairement ironique.<sup>1</sup>*

#### 1.1 Introduction. Les « sonnets-portraits »

Dans notre corpus de poèmes ironiques, disséminés dans l'oeuvre de Verlaine des *Poèmes saturniens* à *Jadis et Naguère*, se trouve un ensemble de pièces qui décrivent un personnage sous la forme du sonnet, et que l'on pourrait donc appeler des « sonnets-portraits », terme que nous empruntons à Rachel Killick<sup>2</sup>. Nous entendons, ici, par portrait, une « description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif<sup>3</sup> » (Fontanier), ce qui inclut le portrait, comme genre littéraire, tel qu'il a été pratiqué aux XVIIe et XIXe siècles. Ces deux types de description de personnages, quoique généralement en prose, constitueront pour nous une référence tout au long de nos analyses, c'est pourquoi il nous semble utile de fournir ici quelques précisions.

Le portrait, au siècle classique, a été pratiqué dans la société de Mademoiselle de Montpensier ; il est issu de la mode des romans de Madeleine de Scudéry, qui comportaient de nombreuses descriptions de personnages, et est devenu un passe-temps de la cour, dont témoignent la rédaction et la publication de recueils de portraits, de 1659 à 1663. Le portrait de cette époque peut être considéré comme un genre littéraire ayant son code et ses techniques ; il doit, par exemple, à la fois être ressemblant et laisser deviner la personnalité

---

<sup>1</sup> Arié Serper, « Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 38, mai 1986, p. 8.

<sup>2</sup> Cf. Rachel Killick, « Sonnets et identité : configurations de Verlaine », in *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998, p. 254-255. Le terme, dans cet article, renvoie aux poèmes *Pierrot*, *Le clown* et *Le pitre*.

<sup>3</sup> Pierre Fontanier, cité par Bernard Dupriez, article « Portrait », in *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », n. 1370, 1984, p. 358.

du portraitiste, il possède généralement une construction analytique, dans laquelle le portrait physique est le reflet de l'âme, il comporte souvent une série d'énoncés parallèles et paratactiques qui fournissent une accumulation de traits, etc. Les liens entre les sonnets-portraits verlainiens et le portrait classique (en tant que modèle de la description de personnages, réels ou fictifs), sont ambigus ; Verlaine imite l'objectivité du portraitiste sérieux et consciencieux, mais il subvertit ailleurs le modèle de manière plus ou moins explicite (en présentant des personnages typifiés, en ne respectant pas la dichotomie corps-âme, en affichant une neutralité qui se révèle fausse, etc.).

Le second type de portrait que nous conservons en arrière-plan de notre définition est celui qui est contemporain de Verlaine, le portrait du XIXe siècle. Il prend, à cette époque, deux formes principales, soit le « portrait en pied » – longue étude sérieuse et fouillée, portrait-souvenir ou portrait romanesque – et le « médaillon », beaucoup plus bref, qui cherche « plus à divertir qu'à instruire<sup>4</sup> ». Ce dernier, qu'il soit en vers ou en prose, se prête aux jeux formels, à l'ironie et à la satire ; Eugène Vermersch, un ami de Verlaine, a ainsi publié en 1868 un recueil de portraits satiriques versifiés, *Les Binettes rimées*. D'ailleurs, selon Hélène Dufour, « les portraits en vers ne conviennent pas au ton sérieux ; un sonnet de Paul Redonnel pour Pierre Dévoluy, à écrire “sur le marbre” est une exception<sup>5</sup> ». Bien que cette affirmation soit plus ou moins juste pour ce qui est du corpus verlainien – il existe des sonnets-portraits qui n'ont rien d'ironique ou d'humoristique, tels *La princesse Bérénice*, *Parsifal* ou *Sur le balcon* –, elle permet néanmoins d'inscrire les sonnets-portraits de Verlaine dans un certain contexte, où la pratique du médaillon satirique est courante ; c'est l'époque, notamment, des *Quarante médaillons de l'Académie française*

---

<sup>4</sup> Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997, p. 137.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 159.

de Barbey d'Aurevilly (1863) et des *Camées parisiens* de Théodore de Banville (1866-1873).

Les sonnets-portraits, par leur énonciation apparemment objective, peuvent être mis en parallèle avec les descriptions impassibles d'un Leconte de Lisle ou d'un Banville : « dans certains sonnets de Verlaine des années soixante, note Rachel Killick, on remarque un effet typiquement parnassien qui consiste à compenser un sentiment fragile d'identité personnelle par des portraits descriptifs de l'Autre [...] »<sup>6</sup>. La vogue de la « transposition d'art » (au sens d'un équivalent écrit d'une œuvre picturale), et des salons (dans lesquels les auteurs décrivent à leurs lecteurs des toiles que ces derniers n'ont pas sous les yeux) pourrait aussi ne pas être complètement étrangère à la modalité d'énonciation des sonnets-portraits. Précisons toutefois à nouveau que Verlaine, dans *Retour de Naples*, par exemple, introduit de l'ironie dans son propos, qu'il joue sur les conventions et se moque des tenants du Parnasse.

D'autre part, les sonnets-portraits de notre corpus peuvent être qualifiés de satiriques, puisque, sans aller jusqu'à dire qu'ils « tourn[ent] en ridicule les vices, les passions déréglées, les sottises des hommes », on peut aisément admettre qu'ils entrent dans la catégorie des « discours, [...] écrit[s] qui repren[nent], qui raille[nt] »<sup>7</sup>. Ils décrivent des personnages qu'ils critiquent implicitement, ce qui les rapproche des *Caractères* de La Bruyère, représentation typée des êtres humains, effectuée cependant dans une optique moralisatrice. Les personnages que présentent les sonnets-portraits sont effectivement des types<sup>8</sup>, comme monsieur Prudhomme, le bourgeois satisfait, ennemi par excellence des

<sup>6</sup> R. Killick, art. cité, p. 254.

<sup>7</sup> *Le Littré*, dictionnaire sur CD-Rom, article « Satire » (2<sup>e</sup> sens, définition du genre littéraire de la satire, et 4<sup>e</sup> sens).

<sup>8</sup> On pourrait parler, avec Dirk Van Der Cruysse, de « portraits-types ». Cf. *Le portrait dans les « Mémoires » du duc de Saint-Simon* (Fonctions, techniques et anthropologie. Étude statistique et analytique), Paris, Nizet, 1971, p. 48.

hommes de lettres ; rappelons d'ailleurs que le poème qui porte ce nom était titré, au moment de sa publication dans la *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*, en août 1863, « Satirettes, I ».

Si nous avons opté pour le syntagme « sonnet-portrait », c'est parce que le choix du sonnet pour les portraits ironiques est significatif. Verlaine tire profit des possibilités de la forme (construction antithétique ou argumentative, parallélismes ou dissymétries), tout en déjouant parfois ses contraintes (en déplaçant la frontière principale du sonnet, en optant pour une syntaxe n'épousant pas la disposition strophique). Le sonnet, comme l'épigramme, tirant souvent ses effets de la chute, on verra que cette dernière est le lieu privilégié de l'ironie dans la plupart des poèmes de notre corpus. Une autre corrélation existe donc entre le sonnet-portrait et le médaillon, puisqu'une pointe souvent frappante, une description d'une certaine brièveté, ainsi qu'une présence importante de la satire et de l'ironie caractérisent les deux formes.

Dans les pages qui suivront, nous analyserons six sonnets-portraits, classés en trois sections : les portraits tendus vers la chute (soit *L'Apollon de Pont-Audemer* et *Une grande dame*), les portraits en parallèle (*Monsieur Prudhomme*, *Femme et chatte*), et, enfin, les portraits « narrativisés » (*L'allée et Retour de Naples*).

## 1.2 Portraits tendus vers la chute

### L'Apollon de Pont-Audemer

Un solide gaillard ! dix-huit ans : larges bras ;  
Mains à vous arracher la tête de l'épaule ;  
Sur un front bas et dur, cheveux roux, coupés ras.  
4 Puis, à la danse, il a, ma foi, crâne air, le drôle !

Les enfants poussent drus aux filles qu'il enjôle,  
Dans la puberté fière et fauve, le beau gas  
Va, comme dans sa pourpre un roi qui sait son rôle  
8 Et parle à voix hautaine, et marche à vastes pas.

Plus tard, soit que le sort l'épargne ou le désigne,  
On le verra, bon vieux, barbe blanche, œil terni,  
11 S'éteindre doucement; comme un jour qui finit,

Ou bien, humble héros, martyr de la consigne,  
Au fond d'une tranchée obscure ou d'un talus  
14 Rouler, le crâne ouvert par quelque éclat d'obus.

### Une grande dame

Belle à « damner les saints », à troubler sous l'aumusse  
Un vieux juge ! Elle marche impérialement.  
Elle parle – et ses dents font un miroitement –  
4 Italien, avec un léger accent russe.

Ses yeux froids où l'émail sertit le bleu de Prusse  
Ont l'éclat insolent et dur du diamant.  
Pour la splendeur du sein, pour le rayonnement  
8 De la peau, nulle reine ou courtisane, fût-ce

Cléopâtre la lynce ou la chatte Ninon,  
N'égale sa beauté patricienne, non !  
11 Vois, ô bon Buridan : « C'est une grande dame ! »

Il faut – pas de milieu – l'adorer à genoux,  
Plat, n'ayant d'astre aux cieus que ses lourds cheveux roux,  
14 Ou bien lui cravacher la face, à cette femme !<sup>9</sup>

Nous nous proposons, dans cette section, de comparer *L'Apollon de Pont-Audemer* et *Une grande dame*, dans lesquels l'ironie est fortement liée à la structure du sonnet. Nous porterons ici notre attention sur deux configurations strophiques et sémantiques, soit les constructions antithétique et argumentative, puis sur la description du personnage proprement dite.

Selon Molino et Tamine, la configuration antithétique du sonnet s'appuie généralement sur le déséquilibre entre des masses de longueur différente (les quatrains et les tercets<sup>10</sup>) ; elle peut être renforcée par une chute frappante, comme chez les poètes précieux, ou ici, dans *L'Apollon de Pont-Audemer*. Dans cette pièce, datée du 9 septembre 1864 et jamais publiée du vivant de Verlaine, cette construction produit diverses oppositions ; aux niveaux strophique et syntaxique, la dissymétrie entre les quatrains et les tercets est accusée par la syntaxe, qui épouse, dans l'ensemble, la disposition strophique :

<sup>9</sup> Paul Verlaine, *L'Apollon de Pont-Audemer* et *Une grande dame*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 21 et p. 76-77 (*Poèmes saturniens*, « Caprices », IV). Les références à cette édition seront dorénavant notées : OPC.

<sup>10</sup> Cf. Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome II (« De la strophe à la construction du poème »), Paris, P.U.F., 1988, p. 105.

ponctuation forte à la fin du second quatrain ; trois phrases dans les quatrains, une seule pour le sizain ; verbes au présent de l'indicatif des vers 1 à 8, verbes au futur des vers 9 à 14. Les oppositions les plus significatives relèvent toutefois de la sémantique, puisqu'à partir de la dichotomie vie-mort – la première partie du poème décrit l'Apollon de Pont-Audemer dans son présent et sa jeunesse ; la seconde se projette dans l'avenir du personnage, au moment de sa mort –, sont créés des réseaux de sens eux aussi en opposition. Ainsi, le « solide gaillard » (v. 1) parlant « à voix hautaine » (v. 8) devient un « bon vieux, barbe blanche, oeil terni » (v. 10) ou un « humble héros, martyr de la consigne » (v. 12). Ses « cheveux roux, coupés ras » (v. 3) trouvent leur écho dans les mots « crâne ouvert par quelque éclat d'obus » (v. 14), alors que la danse (v. 4) et les manœuvres de séduction auprès des jeunes filles (v. 5-6) sont remplacés par la consigne militaire (v. 12). Bref, la jeunesse et ses caractéristiques (beauté, insouciance, séduction, arrogance, etc.) s'opposent radicalement à la mort, qu'elle survienne tôt, ou tard.

Cette structure antithétique, qui sépare nettement les quatrains du sizain, joue aussi à un niveau secondaire, celui de l'opposition des tercets entre eux. En effet, les deux parties du sizain sont construites sur des parallélismes syntaxiques (« bon vieux, barbe blanche, oeil terni », v. 10 ; « humble héros, martyr de la consigne », v. 12) et sémantiques : deux scénarios de la mort du personnage, symétriques l'un de l'autre, présentés sur le mode de l'alternative (« soit que le sort l'épargne ou le désigne », v. 9, « ou bien », v. 12). Le premier tercet suggère une mort paisible et naturelle, survenant dans la vieillesse du personnage (« on le verra, bon vieux, [...] s'éteindre doucement [...] », v. 10-11), alors que le second met en scène une mort sanglante, conséquence de l'obéissance du soldat (« martyr de la consigne », v. 12).

La structure antithétique de *L'Apollon de Pont-Audemer* ne nous retiendrait guère, si elle n'était liée à sa pointe, lieu d'inscription de l'ironie. Voyons en quoi cette chute est inattendue par rapport au mouvement général du sonnet. Le premier quatrain décrit le physique du personnage, le second, son moral, son attitude devant la vie et les humains (ce qui correspond en gros à l'articulation habituelle du portrait littéraire classique, en fonction de la dichotomie corps-âme), le premier tercet, quant à lui, présente l'avenir du personnage (un bon vieux fatigué qui meurt paisiblement). Ces trois parties du sonnet se déroulent en fonction d'un enchaînement logique des idées et d'une unité tonale ; le poème pourrait alors se résumer à une banale description de la vie, à une réflexion sur le temps qui passe, dans laquelle la comparaison « s'éteindre doucement, comme un jour qui finit » (v. 11) s'inscrit fort bien. Si le lecteur s'interrompt après les vers 9 à 11, il peut peut-être s'attendre à une chute commune liée au « carpe diem », dans laquelle le poète pourrait inviter son lecteur à profiter de la vie comme cet Apollon insouciant.

Or, le second tercet court-circuite les attentes à plusieurs égards. Il est d'abord à la fois mouvement vers l'avant (progression linéaire du sonnet) et mouvement de recul, caractérisé par une rupture temporelle frappante : le poème décrit le présent du personnage (quatrains), puis son avenir éloigné (premier tercet), mais il brise ensuite cette chronologie pour retourner vers un moment antérieur à la vieillesse de l'Apollon, soit celui de la vie adulte du soldat (second tercet). Puis, ce tercet effectue une autre rupture, d'ordre tonal, cette fois : le sérieux de ces vers (« Au fond d'une tranchée obscure ou d'un talus / Rouler, le crâne ouvert par quelque éclat d'obus », 13-14) tranche en effet avec le ton familier et enjoué du début du poème (« Mains à *vous* arracher la tête de l'épaule », v. 2 ; « Puis, à la danse, il a, *ma foi*, crâne air, *le drôle* !<sup>11</sup> », v. 4). La chute crée en fait une troisième

---

<sup>11</sup> Nous soulignons.



opposition dans la configuration antithétique : à l'opposition entre les quatrains et les tercets (entre la vie et la mort), et à celle entre les deux tercets (entre deux types de mort), s'ajoute celle entre les trois premières strophes et le second tercet (entre un « récit » progressant logiquement et une chute faisant rupture à tous points de vue).

Cette pointe correspond à ce que Philippe Hamon nomme « clausule fermante », qui « déclench[e] une activité mémorielle de *rétroaction* chez le lecteur<sup>12</sup> » : le dernier tercet conduit à une lecture à rebours du poème, à un mouvement de retour sur ce qui précède (mimétique du mouvement du second tercet), à une réinterprétation du poème. Le lecteur revient aux quatrains et à ce qui, dans le physique et l'attitude de l'Apollon, connote implicitement le soldat : « Un solide gaillard ! dix-huit ans : larges bras » (v. 1), « Mains à vous arracher la tête de l'épaule » (v. 2), « cheveux roux, coupés ras » (v. 3), « la puberté fière et fauve » (v. 6), « Va, comme dans sa pourpre un roi qui sait son rôle » (v. 7), etc. Les cheveux roux et la pourpre du roi (v. 3 et 7) préfigurent l'image du crâne ensanglanté, qui fait aussi écho au syntagme figé « avoir crâne air » (v. 4), ce qu'on pourrait lier à l'ironie du sort, dont il sera plus loin question. Bref, la chute du poème met en lumière une structure sémantique associative, dans laquelle les attributs de la jeunesse, entre autres, prennent un nouveau sens en relation avec l'isotopie du soldat.

On peut comparer cette chute avec celle de *Fadaises*, autre poème non recueilli daté de 1861. Le dernier distique, « Et le désir me talonne et me mord, / Car je vous aime, ô Madame la Mort ! » (OPC, p. 16), rompt aussi avec la déclaration galante des vers précédents (« Daignez souffrir qu'à vos genoux, Madame, / Mon pauvre cœur vous explique sa flamme. », v. 1-2 ; « Quand vous passez, je baise le chemin, / Et vous tenez mon cœur dans votre main. », v. 7-8), en introduisant une nouvelle isotopie : celle de la

<sup>12</sup> Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, vol. 6, n. 24, novembre 1975, p. 509.

peu d'éléments de la pièce peuvent être rattachés à cette isotopie par une lecture rétroactive, la clausule est imprévisible, dans le contexte du poème. Elle est aussi incongrue, puisqu'elle surprend le lecteur par un élément inattendu. Toutefois, nous ne la qualifierions peut-être pas d'ironique<sup>13</sup>, car la dimension évaluative de l'énoncé s'applique au verbe « aimer » plutôt qu'au locuteur ou à la personne à laquelle il s'adresse ; rappelons que cette évaluation est liée, dans les sonnets-portraits, à une critique implicite des personnages, et à une volonté de railler, dans les scènes galantes.

Il est possible de lire autrement *L'Apollon de Pont-Audemer*, en fonction, cette fois, de la configuration argumentative du sonnet, dans laquelle les quatrains servent habituellement de point de référence, tandis que les tercets illustrent la leçon que l'on peut en tirer<sup>14</sup>. Ici, le portrait du personnage, dans les quatrains, conduit à une « leçon » particulièrement saisissante : dénonciation de l'absurdité et de l'arbitraire de la guerre. La pointe, abrupte, mettant en scène la mort précoce et fulgurante de l'Apollon, convoque en arrière-plan l'horreur associée à la guerre : les plus beaux, les plus jeunes membres des bataillons, ayant devant eux un avenir prometteur, sont transformés en chair à canon.

Dans *Une grande dame*, les deux quatrains et le premier tercet s'opposent au second tercet (v.1-11, portrait de la femme, v. 12-14, attitude à avoir devant elle), ce que l'on pourrait considérer comme une variante de la configuration argumentative, dans laquelle la leçon ne se situerait que dans le dernier tercet. Une rapide analyse des modalités d'énonciation des quatrains et du premier tercet (soit le point de référence du poème) permet de saisir la particularité de cette « leçon », commentative et injonctive. Une

<sup>13</sup> La pièce est peut-être un divertissement léger, comme le suggère le sous-titre que porte le poème dans une lettre envoyée à Étienne Garjat en 1862, « Distiques humoristiques » (sic). Cf. OPC, p. 1064.

<sup>14</sup> J. Molino et J. Gardes-Tamine, *Op. cit.*, p. 105.

première constatation s'impose : l'énonciation, dans cette partie du poème, est hétérogène. En effet, ici, styles « objectif » et « subjectif » se côtoient : les phrases constatives et descriptives (« Elle marche impérialement. / Elle parle [...] / Italien, avec un léger accent russe », v. 2-4) voisinent avec les nombreux points d'exclamation et avec l'adverbe modalisateur « non » (« n'égale sa beauté patricienne, non ! », v. 10). Mais il y a en réalité circularité dans l'expression : une phrase exclamative comparative traitant de la beauté du personnage (v. 1-2) est suivie par trois phrases descriptives et généralement neutres (v. 2-6), auxquelles succède une autre phrase exclamative comparative (v. 7-10). La phrase des vers 5 et 6, « Ses yeux froids où l'émail sertit le bleu de Prusse / Ont l'éclat insolent et dur du diamant », effectue en fait la transition entre les deux modes énonciatifs : les adjectifs « froids », « insolent » et « dur », comme les termes de comparaison des première et quatrième phrases (« belle "à damner les saints", à troubler [...] », v. 1 ; « Cléopâtre la lynce ou la chatte Ninon », v. 9), correspondent à la définition que donne Catherine Kerbrat-Orecchioni des adjectifs affectifs : ils « énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet<sup>15</sup> ». Le syntagme « l'éclat insolent et dur du diamant » (v. 6) est doublement affectif, puisque la dureté est accentuée par la répétition du son [d].

Ces adjectifs et substantifs affectifs mènent directement à la chute du sonnet, où s'exprime aussi la subjectivité du locuteur :

Il faut – pas de milieu ! – l'adorer à genoux,  
Plat, n'ayant d'astre aux cieux que ses lourds cheveux roux,  
14 Ou bien lui cravacher la face, à cette femme !

Cette phrase a non seulement une valeur affective, mais aussi illocutoire : en dépit d'une formulation impersonnelle (« il faut [...] l'adorer [...] »), la leçon du poème est une

<sup>15</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 84.

« instruction particulière qui est adressée au lecteur<sup>16</sup> », par laquelle le locuteur suggère une attitude à avoir devant la femme. Cette injonction pourrait être conçue comme un commentaire du portraitiste, qui prend progressivement plus de place dans son énoncé. Or, il y a aussi, paradoxalement, dans ce tercet, une distanciation du locuteur vis-à-vis de son propos, que trois éléments signalent. Le premier est la tmèse du vers 12, soit l'insertion, entre deux morphèmes ou syntagmes étroitement unis (ici, le verbe et son complément, « il faut [...] l'adorer [...] »), d'un autre élément<sup>17</sup> (ici, le syntagme « – pas de milieu ! – »). Le deuxième signal de distanciation du locuteur est la dimension hyperbolique des comportements prescrits, complètement antithétiques (métaphoriquement, élever la femme à un statut divin – « l'adorer à genoux / Plat, n'ayant d'astre aux cieus que ses lourds cheveux roux », v. 12 et 13 – ou l'abaisser au niveau des animaux – « lui cravacher la face », v. 14, comme on cravache son cheval –). Enfin, la présence du point d'exclamation en fin de phrase laisse planer un doute quant au sérieux de l'énoncé. L'accumulation de ces trois éléments nous incite à penser que le locuteur « s'inscri[t] en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant<sup>18</sup> » : il semble commenter l'exagération contenue dans ses propos, et la dénoncer. Le syntagme « pas de milieu » et les attitudes extrêmes qui font de la femme une déesse ou un animal, une reine ou une esclave ont une dimension absolue, excluant toute nuance, qui pourrait être ici visée. L'enjambement des vers 12-13 (« [...] l'adorer à genoux, / Plat, n'ayant [...] »), qui met en relief l'adjectif « plat », ajoute une touche incongrue à l'énoncé, participant ainsi à l'ironie autoréférentielle, comme la reprise familière et insistante du vers 13 (« Ou bien *lui* cravacher la face, à *cette femme* !<sup>19</sup> »).

<sup>16</sup> P. Hamon, « Clausules », art. cité, p. 514.

<sup>17</sup> Cf. Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1970, p. 72.

<sup>18</sup> Alain Berrendonner, « De l'ironie », *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 216.

<sup>19</sup> Nous soulignons.

Si le locuteur disqualifie ironiquement son énoncé dans le dernier tercet, on peut postuler qu'il le fait aussi ailleurs dans le poème ; une lecture à rebours permet ainsi de comprendre le vers 11, « Vois, ô bon Buridan : "C'est une grande dame !" », comme ironique. Il serait possible de concevoir la citation de la pièce *La Tour de Nesle*, de Dumas, comme une mention, puisque le locuteur ferait « écho à une proposition d'une manière propre à manifester qu'il la désapprouve parce qu'elle manque de vérité ou de pertinence<sup>20</sup> » ; autrement dit, le locuteur mettrait en doute la qualité, la grandeur, de la dame. L'ironie porterait donc sur l'objet de l'énoncé, elle serait alors une forme de mention antiphrastique (équivalent à « Brutus is an honorable man ») dans laquelle l'adjectif « grande » serait ironiquement employé. Or, il n'est pas aisé d'identifier le « contraire » de la « grande dame » : une paysanne, une prostituée, une femme de basse condition ?

Il nous semble cependant que l'ironie du vers 11 porte moins sur la grande dame que sur ceux qui la prennent pour telle et s'égarer devant sa beauté. En ce sens, l'ironie aurait ici une valeur illocutoire et une cible particulière, dans la mesure où « ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose.<sup>21</sup> ». Ici, le locuteur s'inclut dans le groupe de ceux dont il se moque, il s'inscrit donc en faux contre sa propre énonciation ; l'interpellation d'un personnage du monde théâtral (« Vois, [...] Buridan »), le vocatif « ô » et le syntagme « bon Buridan » serviraient aussi de marqueurs de l'ironie autoréférentielle, car l'adjectif « bon », comme l'adjectif « grande », est susceptible d'un emploi ironique<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, vol. 9, n. 36 (« Ironie »), novembre 1978, p. 407.

<sup>21</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique*, vol. 11, n. 41, février 1980, p. 119.

<sup>22</sup> Ils impliquent tous deux une évaluation de la part du locuteur. Ils seraient des évaluatifs non axiologiques pour C. Kerbrat-Orecchioni. Cf. *L'énonciation. Op. cit.*, p. 86.

L'ironie, dans les deux poèmes ici étudiés, est liée à la forme du sonnet, mais aussi au portrait des personnages, auquel nous nous intéresserons maintenant. Une lecture de *L'Apollon de Pont-Audemer*, tenant compte de sa structure argumentative, ferait de la chute un coup du destin, une ironie du sort ; dans cette optique, la description physique et psychologique du personnage a partie liée avec l'ironie, puisque chacun des attributs de l'Apollon trace le portrait idéal d'un soldat (*cf. exemples, supra, p. 23*), alors que les vers 11 à 14 réalisent, d'une certaine manière, cette destinée. Il se pourrait bien que l'ironie du poème ne réside pas tant dans la possibilité de deviner le futur soldat dans les attributs décrits, que dans leur accumulation, leur excès, qui attire, par un retour des choses, la moquerie du destin : l'Apollon a tellement le physique de l'emploi, il correspond si bien au type du soldat, qu'il ne peut que le devenir – et en mourir. C'est donc que la mort du personnage s'inscrit dans un rapport inattendu cause-conséquence, rapport qui constitue, pour Philippe Hamon, l'une des deux figures de l'ironie du sort, ou ironie « référentielle<sup>23</sup> ». La pointe du poème condense en fait les deux figures de cette ironie, puisqu'elle effectue aussi un renversement : un dieu (l'Apollon), qui, par définition, est immortel, meurt. Le titre joue d'ailleurs sur cette ambiguïté du terme « apollon », qui, comme substantif, désigne généralement un « homme d'une grande beauté<sup>24</sup> », mais qui, ici, avec la majuscule, assimile aussi le personnage à un dieu. Un rapport analogue peut être observé pour ce qui est de l'arrogance du personnage, car son « crâne air » (v. 4) devient un « crâne ouvert (par quelque éclat d'obus) » (v. 14).

<sup>23</sup> Cf. Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur. Recherches littéraires », 1996, p. 13. La seconde figure de l'ironie référentielle est le « monde renversé ».

<sup>24</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert 1*, article « Apollon », Paris, Le Robert, 1987, p. 81.

Laissons un instant notre analyse de *L'Apollon de Pont-Audemer* et de *Une grande dame*, pour nous pencher sur deux pièces où l'ironie référentielle joue un rôle majeur. Il s'agit de *L'enterrement* et de *Sur le Calvaire*, deux poèmes contemporains des *Poèmes saturniens* et des *Fêtes galantes*, selon OPC (p. 125 et 129). La figure du « monde renversé », « par laquelle une hiérarchie de pouvoirs, de valeurs, ou de rapports quelconques se trouve renversée et prise en charge dans l'échelonnement d'un récit<sup>25</sup> », structure *L'enterrement* : à la représentation conventionnelle de l'affliction liée au deuil et aux obsèques, Verlaine substitue une scène de réjouissances (« Je ne sais rien de gai comme un enterrement ! », v. 1). L'allégresse remplace la tristesse (« les héritiers resplendissants », v. 14) et le protocole (« le fossoyeur qui chante et sa pioche qui brille, / [...] / Le prêtre [...] qui prie allégrement », v. 2, 4), le mort devient un « heureux drille », « bien au chaud, douillettement » installé dans son cercueil (v. 8, 6). Il y a donc ici à la fois un jeu sur les valeurs et sur les conventions ; il ressort de la scène que toutes les personnes concernées tirent profit de cet enterrement (le fossoyeur, le prêtre, l'enfant de chœur et les employés des pompes funèbres font une bonne affaire, les endeuillés pensent à leur héritage, et le mort se repose confortablement). Les funérailles apparaissent comme une scène, comme une représentation basée sur des conventions.

L'ironie de *Sur le Calvaire* tient plutôt au rapport inattendu cause-conséquence. Dans ce sonnet, dont l'action se situe au moment de la mort du Christ, les châtiments divins qui s'abattent sur le « mauvais larron » (« Un coin du ciel s'ouvrit soudain comme une porte / Et la foudre s'en vint brûler l'audacieux », v. 9-10 ; « Un corbeau qui passait lui creva les deux yeux, / Et vers ses pieds mordus se dressait une louve », v. 12-13) ne le décourage en rien, puisqu'il persiste à croire qu'« en pendant là cet homme, l'on fit bien »

<sup>25</sup> P. Hamon, *L'ironie littéraire. Op. cit.*, p. 16.

(v. 8). L'obstination du personnage, ses paroles si contraires à la norme (« "Compagnon, que dis-tu de tout ceci ? – Moi ? Rien[.] / [...] / « Rien, ô cerveau chétif qu'un tel prodige affole [...]" », v. 5, 7 ; « On a bien fait, n'importe ! », v. 11), le ton un peu moqueur de celui qui raconte la scène (« Plus pâle qu'un cadavre et plus tremblant qu'un chien », v. 3) contribuent aussi à l'ironie, en faisant vaciller les normes établies.

Dans *Sur le Calvaire*, comme dans *L'enterrement* et *L'Apollon de Pont-Audemer*, il y aurait une violence ironique qui trouve son écho dans certains des premiers poèmes de Rimbaud, comme le montre Octave Nadal dans sa préface aux *Oeuvres complètes* de Verlaine ; *L'Apollon de Pont-Audemer* serait à rapprocher de pièces, telles *Roman*, *À la musique*, ou *Le dormeur du Val*<sup>26</sup>. L'analyse que fait Hamon de la clausule de cette dernière et du processus de réinterprétation mis en place s'applique d'ailleurs tout à fait à *L'Apollon de Pont-Audemer*<sup>27</sup> ; dans les deux cas, la figure du « monde renversé » joue un rôle important dans le mouvement de rétroaction du lecteur.

Revenons maintenant au portrait de la « grande dame », dans lequel on ne trouve pas d'ironie du sort, mais bien une ironie de l'hétéroclite, c'est-à-dire qu'il y a « distanciation entre des contenus "éloignés" co-présents dans l'énoncé lui-même<sup>28</sup> ». À première vue, la description physique du personnage n'a rien d'inattendu (il est question de sa voix, de ses yeux, de son sein, etc., cf. v. 3-4, 7), mais si l'on y regarde de plus près, on remarque qu'il y a une véritable accumulation d'éléments hétéroclites : la pluralité des références trace un portrait pour le moins éclaté et diffus, dans lequel Verlaine mélange les époques et les aires géographiques, de même que les références au « monde réel » et à la

<sup>26</sup> Cf. Octave Nadal, « Étude », in Paul Verlaine, *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Club des Libraires de France, Club du meilleur livre, 1959, p. XXIV-XXVIII.

<sup>27</sup> Cf. P. Hamon, « Clausules », art. cité, p. 514.

<sup>28</sup> P. Hamon, *L'ironie littéraire. Op. cit.*, p. 98.



littérature. La beauté de la dame est ainsi associée au Moyen Âge (« aumusse », v. 1), comme à l'Antiquité (Cléopâtre, « beauté patricienne », v. 9 et 10) et au siècle classique (Ninon [de Lenclos], v. 9), par l'intermédiaire de son sein et de sa peau ; sa voix est liée à l'Italie et à la Russie, ses yeux, à la Prusse (v. 4 et 5), enfin son « statut social », à l'époque contemporaine (allusion au drame d'Alexandre Dumas, *La Tour de Nesle*, 1832, v. 11) et, par ricochet, au Moyen Âge (Buridan, v. 11).

La comparaison du personnage avec Cléopâtre et Ninon (v. 7-10) unit certes deux femmes reconnues pour leur beauté, mais aussi deux époques fort éloignées, deux personnages historiques de statut et d'importance différents (une reine, une courtisane), deux félins (la lynce, la chatte) ; on se trouve ici devant une double comparaison, (deux paires de comparants, femme et chatte), qui fait écho à un autre sonnet de *Poèmes saturniens*, *Femme et chatte* (« Caprices », I ; nous l'étudierons en 1.3, *infra*, p. 42-43) renvoyant lui-même au poème *Le chat* de Baudelaire. Cette double isotopie n'est pas la seule du portrait, puisque certains éléments hétéroclites y sont parfois associés deux à deux (« Belle "à damner les saints", à troubler sous l'aumusse / Un vieux juge ! [...] », v. 1-2 ; « Elle parle [...] / Italien, avec un léger accent russe », v. 3-4 ; « Pour la splendeur du sein, pour le rayonnement / De la peau », v. 7-8). On a donc l'impression que le personnage a une double nature, lynce et chatte, reine et courtisane, mais aussi déesse et animal, comme le suggèrent les deux alternatives de la pointe.

L'intertextualité étant présente dans *Une grande dame* et *Monsieur Prudhomme* et jouant, dans les deux cas, un rôle prépondérant pour ce qui est de l'ironie, il aurait été possible de comparer ces deux sonnets-portraits. Nous mettrons cependant en relation *Monsieur Prudhomme* et *Femme et chatte*, car ce sont deux portraits en parallèle.

### 1.3 Portraits en parallèle

#### Monsieur Prudhomme

Il est grave : il est maire et père de famille.  
 Son faux col engloutit son oreille. Ses yeux  
 Dans un rêve sans fin flottent insoucieux,  
 4 Et le printemps en fleur sur ses pantoufles brille.

Que lui fait l'astre d'or, que lui fait la charmille  
 Où l'oiseau chante à l'ombre, et que lui font les cieux  
 Et les prés verts et les gazons silencieux ?  
 8 Monsieur Prudhomme songe à marier sa fille

Avec monsieur Machin, un jeune homme cossu.  
 Il est juste-milieu, botaniste et pansu.  
 11 Quant aux faiseurs de vers, ces vauriens, ces marouffles,

Ces fainéants barbus, mal peignés, il les a  
 Plus en horreur que son éternel coryza,  
 14 Et le printemps en fleur brille sur ses pantouffles.  
*Poèmes saturniens*, « Caprices, V » (OPC, p. 77)

#### Femme et chatte

Elle jouait avec sa chatte,  
 Et c'était merveille de voir  
 La main blanche et la blanche patte  
 4 S'ébattre dans l'ombre du soir.

Elle cachait – la scélérate ! –  
 Sous ses mitaines de fil noir  
 Ses meurtriers ongles d'agate,  
 8 Coupants et clairs comme un rasoir.

L'autre aussi faisait la sucrée  
 Et rentrait sa griffe acérée,  
 11 Mais le diable n'y perdait rien ...

Et dans le boudoir où, sonore,  
 Tintait son rire aérien  
 14 Brillèrent quatre points de phosphore.  
*Poèmes saturniens*, « Caprices, I » (OPC, p. 74)

*Monsieur Prudhomme* et *Femme et chatte*, contrairement à *L'Apollon de Pont-Audemer*, tracent le portrait d'un personnage à partir d'une relation avec un autre. C'est la technique du parallèle, telle que la décrit Fontanier : « On rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence<sup>29</sup> ». Dans le premier cas, une opposition très forte est instituée entre le bourgeois et les poètes, dans l'autre, la dame et son animal de compagnie sont présentés dans un rapport d'homologie. Nous verrons d'abord, dans *Monsieur Prudhomme*, comment le personnage est décrit et comment il se définit contre la poésie ; nous aborderons ensuite, plus brièvement, le rapport d'équivalence de *Femme et chatte*.

Davantage peut-être que la femme fatale et le jeune soldat des deux poèmes précédemment étudiés, le personnage portraituré ici par Verlaine est un type : le bourgeois, ennemi de l'artiste et de l'homme de lettres. Il n'est cependant pas anonyme et porte le nom d'un célèbre personnage de la scène, créé vers 1830 par Henri Monnier, monsieur

<sup>29</sup> P. Fontanier, cité par B. Dupriez, article « Parallèle », in *Gradus. Op. cit.*, p. 321.

Prudhomme, qui « représente un bourgeois débitant solennellement les choses les plus vulgaires et parfois les plus sottes » (Littré). Le poème est, dans les faits, doublement intertextuel, puisqu'il réinterprète à la fois le personnage de Monnier et une figure connue du XIXe siècle, dont les avatars sont nombreux.

Examinons le portrait de monsieur Prudhomme de plus près. Le premier segment du vers initial, « il est grave », fournit le trait qui caractérise globalement le personnage, la gravité. Celle-ci rejoint en effet presque tous les éléments de la description du bourgeois : gravité devant les responsabilités sociales et familiales (« il est maire et père de famille », v. 1 ; « songe à marier sa fille », v. 8), gravité dans l'accoutrement (le faux col, symbole par excellence de la raideur, v. 2), indifférence totale aux « frivolités poétiques » du second quatrain (« que lui fait l'astre d'or [...], et que lui font les cieux [...] ? », v. 5-6) et rejet des poètes (« il les a / Plus en horreur que son éternel coryza », v. 12-13), mention sérieuse et pompeuse du terme « coryza », qui appartenait alors au vocabulaire de la médecine<sup>30</sup>.

En fait, il y a une véritable adéquation entre la gravité du personnage et celle de sa description. Le poème est à l'image de monsieur Prudhomme : il prend la forme du sonnet (forme traditionnelle et reconnue), son ton est aussi sérieux que l'attitude du bourgeois devant la poésie, les termes qui le décrivent sont généralement neutres. Ces noms et adjectifs pourraient d'ailleurs être classés dans les deux catégories les plus objectives du tableau des termes subjectifs de Catherine Kerbrat-Orecchioni, soit les termes objectifs – « maire, père de famille, faux col, juste-milieu, botaniste » –, et les évaluatifs non axiologiques – « grave, yeux insoucieux, pansu » –. Ces termes semblent donc délibérément choisis pour leur neutralité, et pour ce que l'on pourrait appeler leur « valeur

<sup>30</sup> Littré : « inflammation catarrhale de la membrane muqueuse des fosses nasales, dite vulgairement rhume de cerveau ».

définitionnelle » : ce sont des termes qui définissent le personnage, qui cernent ses caractéristiques essentielles, et le « résumé », d'une certaine manière. Ils sont associés, dans le sonnet, à une syntaxe tout aussi « objective » ; les phrases du premier quatrain, courtes et juxtaposées, sont constatatives :

Il est grave : il est maire et père de famille.  
 Son faux col engloutit son oreille. Ses yeux  
 Dans un rêve sans fin flottent insoucieux,  
 4 Et le printemps en fleur sur ses pantoufles brille.

La parataxe et l'utilisation des deux-points explicatifs (permettant toutes deux de faire l'économie de marques de coordination), que l'on retrouve aussi dans le premier quatrain de *L'Apollon de Pont-Audemer* (cf. *supra*, p. 20), se rapprochent de « la technique de la description par touches successives<sup>31</sup> », qui caractérise les portraits littéraires du siècle classique, selon J. D. Lafond. Les parallélismes syntaxiques, autant dans la description du bourgeois que dans l'énumération de ses haines, seraient aussi liés à cette technique. Les vers 1 et 10 sont ainsi construits presque à l'identique : pronom « il », suivi du verbe « être », et attributs (« grave », v. 1 ; « juste-milieu, botaniste et pansu », v. 10). Nous y reviendrons.

L'emploi du présent de l'indicatif (qui est un « présent de définition<sup>32</sup> », pour Jean-François Campario), dans l'ensemble du sonnet, contribue certes à l'« objectivité » de la description, mais la passivité de monsieur Prudhomme la souligne davantage. Le verbe « être », qui est un verbe d'état, est, plus encore que les termes à valeur définitionnelle qui s'y rattachent, ce qui caractérise le mieux le personnage : monsieur Prudhomme n'agit pas, il est. S'il songe à marier sa fille, c'est d'abord parce qu'il *est* père de famille. Cette idée du

<sup>31</sup> J. D. Lafond, « Les techniques du portrait dans *Le recueil des portraits et éloges de 1659* », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 18, mars 1966, p. 145.

<sup>32</sup> Jean-François Campario, « *Monsieur Prudhomme* de P. Verlaine », *L'information littéraire*, vol. 45, mars-avril 1993, p. 17.

personnage « étant » plutôt qu'« agissant » semble avoir partie liée avec la fixité des portraits écrits du siècle classique et avec la gravité du bourgeois. Dans ces portraits, écrit Dirk Van Der Cruysse,

les apparences physiques, les traits psychologiques sont figés dans un espace intemporel. Les modèles ne bougent ni ne vivent : ils posent raides et immobilisés manquant de souffle et de vie, dans un univers d'où la dimension du mouvant est exclue<sup>33</sup>.

Voilà qui caractérise aussi fort bien le portrait de monsieur Prudhomme, qui est dans un perpétuel présent, dans l'immutabilité et l'invariabilité (« Ses yeux / Dans un rêve sans fin flottent insoucieux », v. 2-3), excluant toute évolution (aucun avenir n'est possible pour lui, contrairement à l'Apollon de Pont-Audemer). Bien que cette fixité soit aussi présente dans les autres sonnets-portraits, elle est ici particulièrement révélatrice du personnage, puisqu'elle s'associe à la raideur et à la gravité du bourgeois, autant au niveau psychologique (monsieur Prudhomme n'a qu'une idée en tête, marier sa fille) que vestimentaire (le faux col, symbole de la raideur). Philippe Hamon remarque d'ailleurs la même corrélation dans les portraits de Balzac : « les “monomanies” et “idées fixes” qui raidissent psychologiquement ses personnages vont souvent de pair avec des descriptions qui les raidissent comme types dans leurs habits et leurs routines<sup>34</sup> ».

Le portrait de monsieur Prudhomme joue aussi sur la parfaite symétrie qui existe entre le bourgeois et l'homme qu'il se choisit pour gendre : « monsieur Prudhomme » (v. 8), « monsieur Machin » (v. 9). Le terme « machin » est qualifié de trivial par Littré, c'est dire que, pour monsieur Prudhomme, le nom de son gendre importe moins que l'état de ses finances (« un jeune homme cossu », v. 9). D'ailleurs, dans la version du poème publiée dans la *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*, « une

<sup>33</sup> D. Van Der Cruysse, *Op. cit.*, p. 42.

<sup>34</sup> P. Hamon, *L'ironie littéraire. Op. cit.*, p. 76.

combinaison de caractères italiques et de petites capitales [...] – « *un jeune homme COSSU* » – indique le statut de citation de ces mots et aussi la qualité qui pour Prudhomme transforme ce jeune homme en genre idéal<sup>35</sup> ». Nous traiterons un peu plus loin de cette question de citation des paroles du bourgeois.

La symétrie entre les deux personnages est accentuée par le vers 10, pour le moins ambivalent<sup>36</sup> : « il est juste-milieu, botaniste et pansu », le pronom « il » pouvant ici à la fois renvoyer à monsieur Prudhomme et à monsieur Machin. S'il se rapporte à ce dernier, le vers 10 fait écho au vers 1, il définit le genre par sa fonction (« botaniste »), ses allégeances politiques (« juste-milieu<sup>37</sup> », qui désigne un partisan du « système de gouvernement qui domina pendant le règne de Louis-Philippe », indique Littré) et un trait physique général (« pansu »), comme monsieur Prudhomme l'était par sa gravité, ses fonctions sociale (père de famille) et politique (maire).

Si, comme partout ailleurs dans le poème, le pronom « il », au vers 10, se réfère à monsieur Prudhomme, alors le portrait du bourgeois se précise par trois nouveaux traits dignes d'intérêt. Les choix politiques de Prudhomme semblent ainsi quelque peu désuets, dépassés (« Non seulement aux yeux de Verlaine M. Prudhomme est fâcheusement modéré, mais il est modéré comme on l'était trente ans plus tôt<sup>38</sup> », note Jacques Robichez – le poème a été publié pour la première fois en 1863), ce qui correspond à l'immutabilité du personnage, dont il a été plus haut question, et ce qui s'accorde aussi fort bien avec ses

<sup>35</sup> Steve Murphy, « Le premier Verlaine : documents, variantes et exégèse », *Revue Verlaine* 6, 2000, p. 139.

<sup>36</sup> Nous nous référons à la distinction établie par Jean-Michel Gouvard entre énoncé ambigu (pouvant recevoir deux interprétations concurrentes, mais exclusives l'une de l'autre) et ambivalent (pouvant recevoir deux interprétations concurrentes non exclusives l'une de l'autre). Cf. *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus lettres », 1998, p. 48-49.

<sup>37</sup> Notons l'effet amusant de l'expression « il est juste-milieu », qui remplit le premier hémistiche de l'alexandrin, si bien que le « milieu » correspond aussi à celui du vers. Nous devons cette remarque à madame Lucie Bourassa.

<sup>38</sup> *Monsieur Prudhomme*, note 2, in Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*, éd. par Jacques Robichez, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1995 [1986], p. 527. Les références à cette édition seront dorénavant notées : JR.

activités de loisirs, qui sont elles aussi marquées par la fixité (la botanique étudie les végétaux, elle sous-tend une fixation des éléments, par le tri des diverses espèces). Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de remarquer la touche humoristique dans le fait que le personnage pratique l'herborisation tout en souffrant d'un « éternel coryza » (v. 12) ; la présence répétitive, tout au long du sonnet, des sons [f] et [fl] mimerait alors les éternuements de monsieur Prudhomme (par exemple, premier quatrain : « famille, faux col, sans fin flottent, fleur, pantoufles<sup>39</sup> »). Enfin, le personnage présenté par Verlaine est pansu, donc satisfait, trait typique du bourgeois dans la littérature du XIXe siècle.

L'adéquation entre le personnage et son portrait pourrait être une forme de mimèse, « une sorte de pastiche ou de parodie, de “charge” plus ou moins ostensible ou emphatique d'un discours que l'on veut disqualifier<sup>40</sup> ». Ici, le sonnet serait une mimèse du discours sérieux, objectif, presque scientifique, dont le locuteur est simplement exclu. La description du personnage tend à la neutralité – notons l'absence de tout point d'exclamation dans le sonnet –, à l'homogénéité (éléments définitionnels réduisant le personnage à la gravité et à la fixité, autrement dit à la raideur ; on est vraiment à l'opposé du portrait fragmentaire et hétéroclite de *Une grande dame*), mais l'introduction d'éléments triviaux dans ce portrait sérieux crée de l'ironie. L'énoncé « le faux col engloutit son oreille » (v. 2) fait tache, il détruit l'image parfaite du personnage grave et sérieux (tout en donnant l'impression que monsieur Prudhomme n'a qu'une oreille) ; de même, ses yeux ne sont non pas clairs ou brillants (adjectifs attendus dans les portraits littéraires), mais bien perdus dans le vide (v. 2-3). Le vers 4, « Et le printemps en fleur sur ses pantoufles brille », où la broderie des pantoufles est métaphorisée, se situe aussi en décalage par rapport aux traits physiques et

<sup>39</sup> Nous soulignons.

<sup>40</sup> P. Hamon, *L'ironie littéraire. Op. cit.*, p. 23.

morales du personnage. Ces éléments ont quelque chose d'impertinent, de superflu dans l'organisation du portrait, ils contredisent, d'une certaine manière, l'économie dans l'expression – caractérisée par l'utilisation des deux-points explicatifs, de la parataxe, de la syntaxe constative et précise –. Le vers 10 mine encore davantage le discours sérieux, puisque l'équivoque contrevient à l'objectif de clarté et de limpidité de ce discours. Bref, on peut dire que l'impression de neutralité qui se dégage de la mimèse du discours sérieux, dans le portrait de monsieur Prudhomme, se révèle faussée par la présence d'éléments incompatibles ; l'ironie est donc ici, très clairement, question d'incongruité.

Le portrait de monsieur Prudhomme n'inclut pas que la description de ce qu'il est en général (son rôle social et familial, ses activités de loisir, etc.), mais aussi ce contre quoi il se définit : la poésie, puisque effectivement, c'est exactement la moitié des vers du sonnet qui est consacrée aux poètes et à ce qu'ils écrivent. D'abord, la juxtaposition au sein de la deuxième strophe d'une phrase présentant ce à quoi le bourgeois est indifférent (v. 5-7) et du membre de phrase « Monsieur Prudhomme songe à marier sa fille » (v. 8) met en évidence les priorités du personnage : Prudhomme n'a rien à faire de la poésie, l'avenir de sa fille occupe toutes ses pensées. Le décalage entre ces deux réalités incompatibles est accentué par la répétition, dans la première phrase, du syntagme « que lui fait », ainsi que par l'adjonction de sa variante « et que lui font » (à laquelle font écho les deux segments commençant par « et les »). Verlaine déplace ici les frontières traditionnelles du sonnet, qui opposent généralement les quatrains aux tercets, en introduisant un élément qui fait perdre à la strophe son unité. On pourrait croire que Verlaine fait ainsi passer la « bascule<sup>41</sup> », ou coupure principale du sonnet, entre les vers 7 et 8 – alors qu'elle se trouve en général entre

<sup>41</sup> André Gendre, *Évolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 18.



les vers 8 et 9 –, mais c'est plutôt toute la configuration sémantique du sonnet qui est sapée : Verlaine ne se contente pas d'atténuer la dissymétrie entre quatrains et tercets par des enjambements de strophe à strophe<sup>42</sup> (phrases des v. 8-9 et 11-14), il l'anéantit en amalgamant dans tout le poème ses deux champs sémantiques principaux (description du personnage, énumération de ses haines).

Si l'on examine maintenant les éléments de la deuxième strophe qui renvoient à la poésie, on se rend compte qu'ils ne sont pas particulièrement originaux, que c'est un assemblage de clichés : le soleil, le bosquet des romances, les oiseaux qui chantent, les prés qui ne peuvent être que verts, etc. L'ironie tient ici à l'exagération, à l'accumulation et la concentration de traits en un espace limité<sup>43</sup>. Les parallélismes syntaxiques signalent ici l'ironie, ce que l'on retrouvera aussi dans les appositions juxtaposées de la dernière phrase. La deuxième strophe met en relief à la fois le peu de cas que fait monsieur Prudhomme de la poésie, mais aussi de la nature (puisque tous les clichés du poétique renvoie à elle). Il semble bien que la seule nature qui convienne au bourgeois soit celle, fort artificielle, de la broderie (le printemps en fleur sur les pantoufles<sup>44</sup>, v. 4), et celle, peut-être encore plus artificielle, de la botanique (les plantes cueillies n'existent que comme objets, éléments d'une classification, coupés de leur environnement naturel). La nature, justement parce qu'elle n'est pas artificielle, est niée par le personnage, et reléguée au plan de ce qui provoque l'horreur, au même titre que les poètes.

La deuxième strophe met en scène un monsieur Prudhomme indifférent aux « beautés » de la nature et de la poésie, mais la dernière phrase du sonnet précise les

<sup>42</sup> Cf. J. Molino et J. Gardes-Tamine, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>43</sup> C'est pour P. Hamon un « signal privilégié et efficace de l'ironie ». Cf. *L'ironie littéraire*, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>44</sup> S. Murphy signale « l'impression du cliché » du syntagme « le printemps en fleur », qui rejoint les clichés du poétique de la deuxième strophe, art. cité, p. 135.

sentiments exacts du bourgeois à l'égard des poètes, il les déteste. Les vers 10 à 14 bouleversent le cadre énonciatif du poème ; à la description généralement neutre du bourgeois (v. 1-10) succède une accumulation de termes péjoratifs qualifiant les poètes, et qui pourraient fort bien être de l'ordre du discours indirect libre. En fait, tous les termes ici choisis sont fortement axiologiques, marqués subjectivement (« faiseurs de vers, vauriens, maroufles », etc.), et précédés du démonstratif de distance « ces » ; on peut aisément les attribuer à monsieur Prudhomme lui-même. L'élément qui sert de comparant aux poètes, « l'éternel coryza », peut aussi être la marque du discours indirect libre, puisqu'il fait des « faiseurs de vers » une maladie, un mal que l'on ne peut éradiquer (« éternel »), qui attire même les éternuements (notons que les sons [f] et [v], très proches phonologiquement, sont aussi présents dans les vers 11-12, « Quant aux faiseurs de vers, ces vauriens, ces maroufles, / Ces fainéants barbus [...] »). Par ailleurs, l'aversion qu'éprouve le bourgeois à l'égard des poètes atteint le paroxysme de l'abomination, par une rime spectaculaire, dont l'effet est, paradoxalement, comique (« il les a / Plus en horreur que son éternel coryza », v. 12-13).

Dans la version du poème du 29 mars 1862, version antérieure à celle publiée dans la *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*, le rapport de monsieur Prudhomme à la poésie est autrement présenté. En voici les derniers vers :

8 Monsieur Prudhomme songe à marier sa fille

Avec Monsieur Machin, un jeune homme rangé.

Il haït Victôre Hügô, poursuit le Prrréjugé,

11 Il est utilitaire, et quant à ces maroufles,

Qui vont faisant des vers, et pourchassant des souffles

Il les prend en pitié sans daigner les juger ;

14 Et le printemps en fleur brille sur ses pantoufles. <sup>45</sup>

<sup>45</sup> Manuscrit de 1862 reproduit par S. Murphy, art. cité, p. 136.

Deux éléments nous retiennent ici. D'abord, le premier tercet mime les tics de langage du personnage, comme l'indique Steve Murphy : « [l]'exotique orthographe – avec deux accents circonflexes et un tild – Victôre HÛgô s'ajoute à la démultiplication des *r* dans trois mots, qui imite la manière dont Prudhomme expectore et nasille fielleusement ces mots [...] »<sup>46</sup> ; dans les versions postérieures, cette strophe est supprimée, mais la répétition des sons [f] et [fl] doit peut-être à ce jeu graphique et sonore. Puis, la mention de Victor Hugo et de la poésie « utilitaire » contribue à la dimension satirique de la pièce. Monsieur Prudhomme est rangé « dans la catégorie honnie des “utilitaires” (ennemis de l'Art pour l'Art en particulier et du Romantisme en général)<sup>47</sup> ». La seule littérature que Prudhomme comprend est en fait à l'opposé du lyrisme, qu'incarnerait ici Hugo ; Verlaine se moque donc des goûts littéraires du personnage, il raille à travers Prudhomme l'incompétence des bourgeois en matière littéraire, mais il vise aussi des hommes de lettres, ceux qui écrivent pour les bourgeois et ceux qui font de la littérature utilitaire.

Revenons maintenant à la version de la pièce des *Poèmes saturniens*. Si les vers 10 à 13 portent bien la marque du discours de monsieur Prudhomme dans son portrait, le vers 14 (« Et le printemps en fleur brille sur ses pantoufles ») pourrait être conçu comme une victoire langagière du bourgeois sur les poètes : le personnage imposerait son parler à ceux qu'il honnit, en reprenant ironiquement (tout en le modifiant) le vers 4, qui devient le refrain du sonnet. En fait, « la variation infime mais déterminante du v. 4 au v. 14 [...] nous fai[t] passer d'une syntaxe parodiquement poétique au prosaïsme même<sup>48</sup> », tout en faisant de la chute du poème une mention ironique.

---

<sup>46</sup> S. Murphy, art. cité, p. 138.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>48</sup> J.-F. Campario, art. cité, p. 20.

Le parallèle par contraste entre le bourgeois et les poètes s'inscrit peut-être aussi dans les termes décrivant les deux parties. Ainsi, les « faiseurs de vers » (v. 11), les « fainéants barbus, mal peignés » (v. 12) s'opposeraient au « maire et père de famille » – notons le calembour, qui suggère que monsieur Prudhomme cumule tous les rôles, magistrature, maternité, paternité –, arborant un faux col (v. 1-2) ; le contraste entre celui qui est (le bourgeois) et ceux qui agissent (les « faiseurs ») est frappant.

Le parallèle, dans *Femme et chatte*, est fort différent de celui de *Monsieur Prudhomme*, puisqu'ici, les deux personnages sont en totale adéquation, comme le montre la structure en miroir du sonnet : le premier quatrain met la femme et la chatte sur le même plan (« Elle jouait avec sa chatte », v. 1), puis une strophe est consacrée à chacune d'elles séparément (« Elle cachait [...] », v. 5 ; « L'autre aussi faisait la sucrée », v. 9) enfin, le second tercet réunit les deux personnages (« quatre points de phosphore », v. 14). En fait, les strophes externes s'opposent aux strophes internes, non seulement au niveau énonciatif (un ou deux personnages), mais aussi au niveau tonal : le premier quatrain a un ton gai (« Elle jouait », v. 1 ; « S'ébattre dans l'ombre du soir », v. 4), les termes choisis sont connotés positivement (« c'était merveille de voir », v. 2), alors que le second quatrain est caractérisé par un ton dysphorique, qui rompt avec ce qui précède (« Elle cachait – la scélérate ! – », v. 5). Cette strophe, ainsi que le premier tercet, comme la chute de *L'Apollon de Pont-Audemer* ou de *Une grande dame*, requièrent du lecteur une réinterprétation, ici du premier quatrain ; ils permettent de comprendre les vers 1 à 4 dans une nouvelle optique : celle de la dissimulation.

Dans le deuxième quatrain et le premier tercet, outre le champ sémantique de la dissimulation (« Elle cachait [...] / sous ses mitaines de fil noir », v. 5-6 ; « L'autre aussi

faisait la sucrée<sup>49</sup> », v. 9), on trouve celui de la violence (« – la scélérate ! – », v. 5 ; « ses meurtriers ongles d’agate, / Coupants et clairs comme un rasoir », v. 7-8 ; « Et rentrait sa griffe acérée », v. 10). L’association de ces deux champs met en relief la perfidie des personnages, voilée par des apparences trompeuses (le divertissement innocent). L’ironie, dans ce sonnet, jouerait donc de deux rapports conflictuels, soit l’inadéquation entre les apparences (premier quatrain) et la « réalité » (deuxième quatrain, premier tercet), et la totale équivalence entre la femme et sa chatte (griffes, malignité et même yeux, « Et dans le boudoir [...] / Brillaient quatre point de phosphore », v. 12 et 14).

D’ailleurs, cette identité entre les deux personnages est telle qu’il y a effacement des traits distinctifs de chacune : le chiasme du vers 3, « La main blanche et la blanche patte », annule toute différenciation ; les griffes de la chatte trouvent leur pendant dans les ongles de la femme (v. 10 et 7), tandis que le qualificatif de cette dernière (« – la scélérate ! – », v. 5) peut aussi être attribué au félin par la rime « chatte » (v. 1). Cependant, Claude Cuénot, qui étudie le rythme des octosyllabes dans chaque strophe, remarque que « le poète a peut-être voulu, par un raffinement supplémentaire, opposer les deux personnages par le rythme<sup>50</sup> ». Notre interprétation insiste moins sur cette opposition que sur le « mimétisme<sup>51</sup> » qu’elle implique, et qui pourrait se rapprocher de l’association entre femmes et chattes chez Baudelaire, bien que Verlaine traite ici ce thème sur le mode ironique ; il met l’accent sur la malignité de ses personnages, plutôt que leur langueur, par exemple. La symétrie parfaite entre monsieur Prudhomme et son futur gendre pourrait aussi tenir du mimétisme ; le portrait jouerait alors des deux types de parallèle (ressemblance avec le gendre et différence par rapport aux poètes).

<sup>49</sup> Littré : « avoir des manières affectées, jouer la modestie, l’innocence, le scrupule ».

<sup>50</sup> C. Cuénot, *Op. cit.*, p. 387. Le rythme du deuxième quatrain serait 4-4, et celui du premier tercet, 3-5.

<sup>51</sup> Cf. P. Hamon, *L’ironie littéraire. Op. cit.*, p. 77.

#### 1.4 Portraits « narrativisés »

##### L'allée

Fardée et peinte comme au temps des bergeries,  
Frêle parmi les nœuds énormes de rubans,  
Elle passe, sous les ramures assombries,  
4 Dans l'allée où verdit la mousse des vieux bancs,  
Avec mille façons et mille afféteries  
Qu'on garde d'ordinaire aux perruches chéries.  
Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail  
8 Qu'elle froisse en ses doigts fluets aux larges bagues  
S'égaie en des sujets érotiques, si vagues  
Qu'elle sourit tout en rêvant, à maint détail.  
11 – Blonde, en somme. Le nez mignon avec la bouche  
Incarnadine, grasse et divine d'orgueil  
Inconscient. – D'ailleurs, plus fine que la mouche  
14 Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil.  
*Fêtes galantes* (OPC, p. 108)

##### Retour de Naples

Don Luis Maria Juan José Benito,  
Marquis de Santarem y Peñas en Castilles,  
Borgne – écoute la messe en croquant des pastilles  
4 Et croise sur son sein cuirassé son manteau.  
  
Sa lame que son poing étreint d'un rude étou  
A coutume, terreur des plus âpres bastilles,  
D'être aux cimiers revêché et courtoise aux mantilles,  
8 Et sur sa dague on lit en rouge : « Yo mato ».  
  
Il revient de très loin, le haut marquis ! Les îles  
Illyriaques, et l'une des deux Siciles  
11 Ont souvent retenti de son nom exalté.  
  
Depuis lors un « souci » mystérieux le ronge,  
Bien que parfois l'amour encor le berce en songe  
14 D'une Napolitaine au beau rire effronté.  
J.-M. de Heredia [1871] (OPC, p. 214)

Les deux poèmes auxquels nous nous intéresserons maintenant, *L'allée* et *Retour de Naples*, n'appartiennent pas aussi clairement à la catégorie des sonnets-portraits que les autres pièces étudiées jusqu'ici. S'ils présentent eux aussi des types, ils le font sur un mode qui entremêle description et narration. D'ailleurs, le titre des poèmes ne renvoie pas explicitement au personnage décrit, alors que c'est le cas dans les quatre autres sonnets-portraits (*Monsieur Prudhomme*, *Une grande dame*, etc.) ; « L'allée » fait référence à l'endroit où la dame est croquée sur le vif, alors que « Retour de Naples » situe le personnage dans un récit, une logique impliquant l'antériorité et la postériorité.

Le poème *L'allée* ne peut être appelé « sonnet », puisque, typographiquement, ce n'en est pas un : il prend la forme d'une suite de quatorze vers, ce qui peut être un quatorzain, sans être nécessairement un sonnet. Toutefois, Pierre Martino parle à son sujet de sonnet « artificieusement truqué<sup>52</sup> » et inverti, car il est possible d'identifier dans ce poème un sizain (première phrase), et deux quatrains, qui correspondent en gros aux

<sup>52</sup> Pierre Martino, *Verlaine*, 1924, cité par J. Robichez, in JR, p. 554.

articulations syntaxiques. Cependant, l'alternance rimique propre au sonnet français ne serait pas respectée, puisque les rimes suivent un ordre inusité (aBaBaa, CddC, eFeF, où les majuscules indiquent les rimes masculines, et les minuscules, les féminines). En outre, *L'allée* serait le seul sonnet des *Fêtes galantes*.

Nous aborderons ce qui fait de *L'allée* et de *Retour de Naples* des poèmes narratifs, puis ce qui en fait des poèmes descriptifs. Nous nous pencherons ensuite sur la pointe de chacun de ces sonnets et sur leur ambiguïté.

La « narrativité » de *L'allée* et de *Retour de Naples* est inscrite dans plusieurs éléments de ces poèmes. Ainsi, contrairement aux autres sonnets-portraits, ceux-ci comportent un espace, un environnement particulier dans lequel s'inscrit le personnage. Dans *L'allée*, la dame se promène dans un parc (« Elle passe, sous les ramures assombries, / Dans l'allée où verdit la mousse des vieux bancs », v. 3-4), alors que le marquis de Santarem y Peñas est à l'église (il « écoute la messe en croquant des pastilles », v. 3). Cet arrière-plan contribue à rendre ces poèmes dynamiques ; alors que monsieur Prudhomme est saisi dans une certaine immobilité, dans une fixité (cf. « Ses yeux / Dans un rêve sans fin flottent insoucieux », v. 2-3), les deux personnages sont ici saisis au moment où ils agissent (« Elle passe », il « écoute »). Les verbes d'action dominant d'ailleurs (*L'allée* : « Elle passe », « elle froisse », « elle sourit », v. 3, 8, 10 ; *Retour de Naples*, « Don Luis [...] écoute », « croise [...] son manteau », « il revient », v. 3, 4, 9), et le verbe « être » est pratiquement absent des deux poèmes (une occurrence dans chaque cas, *L'allée*, v. 7, « Sa longue robe à queue est bleue [...] » ; *Retour de Naples*, « Sa lame [...] / A coutume [...] / D'être aux cimiers revêche [...], v. 5-7).

Dans *L'allée*, la dimension « narrative » ne peut être séparée de la description, car elle est fortement liée au point de vue sur le personnage : on passe, en effet, d'une vision

éloignée (v. 1-6, puis 7-10) à une vision rapprochée (v. 11-14). Étudions donc cette progression à partir du mouvement général du sonnet. Le personnage est d'abord, dans le « sizain », une silhouette en mouvement, dont on n'aperçoit que les attributs extérieurs (« fardée et peinte », v. 1 ; « les nœuds énormes des rubans », v. 2) et l'attitude en général (« Avec mille façons et mille afféteries », v. 5). Le vers 7 marque le début du premier « quatrain », et une vision rapprochée du personnage ; on distingue alors les couleurs (« Sa longue robe à queue est bleue »), d'autres attributs (« et l'éventail », v. 7 ; les « larges bagues », v. 8), et le sourire de la dame (v. 10). Il faut attendre le vers 8 pour qu'une partie du corps de la femme soit explicitement nommée (« ses doigts fluets »), mais le dernier « quatrain », soit les vers 11 à 14, décrit le visage du personnage : « nez mignon » (v. 11), « bouche incarnadine » (v. 11-12), « éclat un peu niais de l'œil » (v. 14).

Quelques remarques s'imposent concernant ce portrait. On peut noter que l'aspect extérieur de la femme occupe presque tout l'espace du sonnet : le poète nous montre un personnage en représentation, avec, au premier plan, ses artifices, ses accessoires et sa toilette. En fait, Verlaine respecte ici la construction habituelle du portrait littéraire, selon laquelle le corps (et tout ce qui l'entoure) est le reflet de l'âme : l'artificial de la parure correspond aux manières du personnage (« Avec mille façons et mille afféteries / Qu'on garde d'ordinaire aux perruches chéries », v. 5-6). Le vers 1, « Fardée et peinte comme au temps des bergeries », correspondrait donc à « l'air » de la coquette, « point d'interférence de la réalité physique et de la réalité intérieure<sup>53</sup> » et résumé de sa personnalité. La pointe du sonnet contredit toutefois cette interprétation.

Si l'on examine la présentation des parties du visage du personnage, dans le second « quatrain », on réalise qu'elle suit un ordre décousu (chevelure, nez, bouche, œil), qui est

<sup>53</sup> D. Van Der Cruysse, *Op. cit.*, p. 230.



tout à fait à l'opposé de la description physique analytique dans les portraits littéraires classiques ; l'ordre habituel serait plutôt, selon Dirk Van Der Cruysse : visage – yeux, joues, nez, bouche, menton – bras, gorge, etc.<sup>54</sup> Les éléments de ce quatrain mettent en relief deux des caractéristiques de l'ensemble du sonnet : la fragmentation et l'ambiguïté. La première contribue à rendre le portrait éclaté, tandis que la seconde est produite par l'association d'éléments incompatibles (le rapport au portrait littéraire n'est pas net, le portraitiste louange ou blâme la dame). Ainsi, il y a un décalage entre, d'une part, la fragmentation, ou la « thématique de dispersion » (telle que la nomme Rachel Killick), et, d'autre part, les parallélismes sémantiques et phoniques (« fardée et peinte », « frêle parmi », v. 1, 2 ; « mille façons et mille afféteries », v. 5), ainsi que les rimes internes (« incarnadine », « divine », « fine », v. 12, 13 ; « queue », « bleue », v. 7), qui jouent le rôle d'« éléments de renforcement syntaxique et phonétique<sup>55</sup> ».

En outre, l'ambiguïté du portrait est particulièrement illustrée par l'emploi du verbe « rêver », au vers 10 (« elle sourit, tout en rêvant, à maint détail »), qui contredit l'interprétation selon laquelle l'aspect extérieur vain de la femme correspond à son intérieur : « Il convient de donner au mot « rêvant » le sens ironique qu'il a souvent dans les *Fêtes galantes*, indique Jacques Robichez : non pas un rêve éthéré, mais une jeune imagination qui explore avidement les réalités de l'amour<sup>56</sup> ». Le personnage tiendrait alors peut-être moins de la courtisane consciente de ses charmes, de la coquette attirant les hommes à dessein, que de l'ingénue (Littré : « qui laisse voir avec naïveté ses sentiments » ; cf. *La chanson des ingénues*, « Caprices, III », *Poèmes saturniens*).

<sup>54</sup> Cf. *Ibid.*, p. 42.

<sup>55</sup> R. Killick, art. cité, p. 257.

<sup>56</sup> J. Robichez, *L'allée*, note 3, in JR, p. 555.

Or, la pointe du sonnet ne confirme ni n'infirmes cette hypothèse : « – D'ailleurs plus fine que la mouche / Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil » (v. 13-14). Le jeu sur les deux acceptions du mot « mouche » est aussi ambigu que la femme, puisqu'elle semble être plus fine mouche qu'on ne le croit, mais l'éclat un peu niais – au sens que donne Littré au terme, « qui annonce la sottise ou l'inexpérience » – de son œil est ravivé par une mouche (« petit morceau de taffetas noir, de la grandeur d'environ l'aile d'une mouche, que les dames se mettent sur le visage », Littré). On pourrait parler ici, avec Efim Etkind, de « double pointe », soit une pointe qui contient « deux éléments inattendus et contradictoires<sup>57</sup> ». En fait, l'énoncé des vers 13 et 14 est équivoque quant à sa valeur argumentative, car son ironie « réside spécifiquement non dans l'affirmation d'un état de choses et de son contraire, mais dans le fait qu'en avançant un argument, on avance l'argument inverse<sup>58</sup> » (cf. notre introduction, *supra*, p. 12) : la femme est à la fois louangée pour son esprit (« plus fine que la mouche ») et blâmée pour son manque d'esprit (« l'éclat un peu niais de l'œil »). La pointe du sonnet montre bien toute l'ambiguïté du poème, qui joue sur le rapport entre louange et blâme, sans que l'on puisse trancher assurément. Si certains termes ont une valeur sémantique dévalorisante (« afféteries », mais aussi, dans le contexte, « fardée et peinte », « façons », « niais » ; on pourrait ajouter « blonde, en somme » ; cf. v. 1, 5, 14), d'autres sont plutôt valorisants (« nez mignon », « bouche incarnadine », « plus fine que la mouche », cf. v. 11, 13). Le syntagme « grasse et divine d'orgueil / Inconscient » (v. 12-13), relie, comme la pointe, les deux champs sémantiques.

Par ailleurs, on peut noter que le poème évite l'opposition binaire simple entre l'intérieur et l'extérieur, entre la parure artificielle et la finesse d'esprit, puisque les termes

<sup>57</sup> Efim Etkind, « L'épigramme : la structure de la pointe », *Poétique*, vol. 22, n. 86, avril 1991, p. 148.

<sup>58</sup> A. Berrendonner, *Op. cit.*, p. 184.

« positifs » et « négatifs » se trouvent des deux côtés. « Blâme louangeur ou louange blâmante<sup>59</sup> », *L'allée* se termine sur ce qui pourrait bien être une leçon ; au promeneur qui croiserait cette femme, la chute suggère que cette dernière est plus complexe qu'il n'y paraît ; elle indique que les apparences peuvent parfois être à la fois trompeuses et révélatrices.

*Retour de Naples*, poème non recueilli daté de 1871, peut être considéré comme un court « récit », puisque les marque temporelles y abondent (« écoute la messe », « il revient de très loin », « depuis lors », « ont souvent retenti », « encor »), et que chaque strophe décrit un élément particulier de l'« histoire » (en résumé, la messe, la lame, le lieu du voyage, la mélancolie du personnage). Le récit, ou le portrait, du marquis comporte quelques oppositions binaires, dont deux sont internes aux strophes. Ainsi, la perte d'un œil s'oppose à l'audition (et, dans une moindre mesure, au goût), au vers 3, « Borgne – écoute la messe en croquant des pastilles » ; la proximité des termes « borgne » et « écoute » a d'ailleurs un effet amusant, comme s'il y avait compensation de la perte d'un sens par l'aiguïssement des autres. Le second quatrain comporte de son côté une double opposition (cimiers / mantilles et revêche / courtoise), présentée en système croisé :

Sa lame que son poing étreint d'un rude étai  
 A coutume, terreur des plus âpres bastilles,  
 D'être aux cimiers revêche et courtoise aux mantilles,  
 8 Et sur sa dague on lit en rouge : « Yo mato ».

L'intérêt de cette opposition, outre la structure proche du chiasme (v. 7), est certainement la synecdoque, par laquelle les soldats et les dames sont désignés par une pièce de leurs vêtements (cimiers et mantilles), ce que l'on peut rapprocher de la description du personnage : le marquis, en effet, est davantage défini par ses accessoires

<sup>59</sup> P. Hamon, *L'ironie littéraire*, *Op. cit.*, p. 35.

(sein cuirassé, manteau, lame, dague ; *cf.* v. 4-8), que par son physique (on sait seulement qu'il est borgne) ou ses gestes. Seuls trois verbes, dans tout le sonnet, lui sont directement attachés au niveau grammatical, et aucun d'entre eux n'est le verbe « être » : « écoute », « croise », « revient » (v. 3, 4, 9) ; d'ailleurs, dans le second quatrain, le personnage n'est le sujet grammatical d'aucun des trois verbes conjugués, bien que deux des sujets se rapportent à lui (« sa lame [...] / A coutume [...] » ; « son poing étreint », v. 5-6) ; de même, dans le sizain, « son nom » est complément du membre de phrase « Les îles / Illyriaques et l'une des deux Siciles / Ont souvent retenti » (v. 9-11), mais le personnage est présent grâce au pronom personnel « le », complément d'objet direct (un « souci » mystérieux le ronge », v. 12 ; « l'amour encor le berce en songe », v. 13), et « il », sujet (« il revient », v. 9). Les adjectifs possessifs, qu'ils soient sujets ou non, sont proportionnellement plus nombreux que les pronoms personnels se rapportant au personnage (« son sein cuirassé », « son manteau », « sa dague », v. 4, 8, etc.)

L'effacement du personnage au niveau grammatical, au profit de ses accessoires, met en relief la connotation guerrière de ces derniers ; la maxime de la dague, « Yo mato », est ici tout à fait caractéristique, et les mots « étai », « terreur », « bastilles » et autres prennent alors tout leur sens. Ce champ sémantique du soldat est toutefois « allégé » par l'incongruité de certains éléments – comme le sérieux du portrait de monsieur Prudhomme était entaché par des éléments étrangers – : association du long et du court (nom du personnage étalé sur deux vers suivi de l'adjectif monosyllabique « borgne » ; *cf.* v. 1-3), association de ce dernier avec le verbe « écoute », association de termes de registres différents à la rime (« pastilles » et « bastilles », qui ne se distinguent que par un son, mais font appel à deux univers sémantiques incompatibles, l'un du côté du quotidien trivial, l'autre du côté élevé de la chevalerie), etc.

La pointe du sonnet introduit elle aussi une incongruité, particulièrement grâce au vers 12, « Depuis lors, un « souci » mystérieux le ronge ». Ici, les termes « souci » et « ronge » ont un sens fort (Littre, « soin accompagné d'inquiétude »; « exercer sur l'âme une action comparable à un rongement »), mais la présence des guillemets, encadrant le substantif « souci », et de l'adjectif « mystérieux » disqualifie l'énonciation, et atténue la « gravité » du propos ; ces éléments seraient alors des marqueurs d'une mention autoréférentielle ironique. Peut-être introduisent-ils aussi une dimension parodique dans le sonnet, une moquerie du style précieux – notons qu'à l'article « ronger », Littre donne une citation de Fénelon, « Les noirs soucis qui rongeaient son cœur » –. En fait, les guillemets ont ici une « fonction de mise à distance », de « mise en accusation<sup>60</sup> », non seulement du substantif « souci », mais de l'ensemble du vers ; ils contribuent en outre à l'ambiguïté de l'expression, puisque ce « souci » demeure mystérieux (mal psychologique comme le spleen ou la mélancolie, mal physique ?).

On peut par ailleurs mettre en relation les deux emplois des guillemets dans le sonnet, au vers 8 et au vers 12, ce qui met en lumière une opposition entre l'homme de guerre et l'homme amoureux, ou encore entre l'homme qui dit « Yo mato » et celui qui est atteint d'un « souci » mystérieux. Ce décalage entre les préoccupations liées à la guerre et celles de l'amour montre à nouveau que l'ironie joue souvent de l'introduction d'éléments incongrus par rapport à ce qui précède.

L'inscription « J.-M. Heredia [1871] », sur le manuscrit du sonnet, pourrait laisser croire que le poème est un pastiche de l'un des plus célèbres membres du Parnasse ; nous n'aborderons cependant pas cette question ici, puisque cela demanderait un développement qui nous éloignerait de notre problématique.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 86.

Bien que *Jésuitisme* ne soit pas un sonnet, il aurait pu figurer parmi les portraits ironiques « narrativisés ». Dans cette deuxième pièce de la section « Caprices » des *Poèmes saturniens*, le personnage décrit est effectivement actif ; tous les verbes du poème sont des verbes d'action (tuer, torturer, transformer, faire chanter, dire, parler, méditer, etc. ; cf. OPC, p. 75), sauf le verbe « être », au vers 1. Certains de ces verbes sont au présent de l'indicatif, et d'autres au participe présent ; ce choix de temps verbaux est ici indissociable de l'ironie, qui tient aux contradictions internes du personnage. En effet, comme le vers 7 l'indique, ce dernier est un « Tartuffe », un hypocrite qui dissimule sa rouerie sous des dehors plaisants. Or, les gérondifs sont, dans l'ensemble, connotés positivement (« Tout en faisant chanter à des enfants de chœur, / [...] », v. 9 ; « Tout en disant à voix basse son chapelet », v. 13 ; « Tout en parlant avec componction de l'âme », v. 15 ; la formule « tout en [...] » est répétée six fois dans les vers 7 à 15), et les verbes au présent, négativement (« Le chagrin qui me tue [...] », v. 1 ; « Et transforme en spectacle amusant mon martyr », v. 4 ; « N'en médite pas moins ma ruine, – l'infâme ! », v. 16). La pointe effectue une rupture syntaxique, en mettant fin à la série de parallélismes des vers 7 à 15 par un retour au présent de l'indicatif, mais elle est en quelque sorte annoncée par la mention de « Tartuffe », au vers 7. Elle diffère donc de la chute de *L'Apollon de Pont-Audemer*, puisque l'isotopie de l'hypocrisie est explicitement marquée, et non implicite, comme l'était celle de la guerre dans ce sonnet. Le portrait demeure ambigu, en raison de sa dimension hétéroclite ; le premier vers laisse croire à une allégorie du « Chagrin » (ce que semble indiquer la majuscule), à sa personnification en jésuite (Littré donne l'expression « C'est un jésuite » pour désigner « un hypocrite dont il faut se défier »), mais le sarcasme et l'isotopie de la mort, dans les six premiers vers, pourraient conduire à une autre lecture.

## 1.5 Conclusions

L'une des approches pour tenter de synthétiser la manière dont l'ironie s'inscrit dans les sonnets-portraits serait d'effectuer un rapprochement avec le « caprice » ; selon Littré, ce dernier désigne, en musique, une « composition où l'artiste écrit au gré de son inspiration, c'est-à-dire sans s'assujettir aux formes qui caractérisent les pièces de musique réglées, telles que les rondeaux, les variations, les menuets », et, en littérature, une « pièce où l'on n'a pas observé les règles de l'art ». Outre que trois des six poèmes étudiés dans ce chapitre, de même que *Jésuitisme*, soient tirés de la section « Caprices » des *Poèmes saturniens* (il s'agit de *Femme et chatte*, de *Une grande dame* et de *Monsieur Prudhomme*, pièces numérotées respectivement I, IV et V), cette double définition s'accorde bien avec l'esthétique des sonnets-portraits, dans laquelle les libertés prises par rapport aux « principes » du sonnet ou du portrait participent de l'ironie.

Ainsi, dans *Monsieur Prudhomme* et *Une grande dame*, les enjambements de strophe à strophe, masquant les frontières habituelles du sonnet, contribuent à la fusion d'isotopies hétéroclites, et à l'impression d'incongruité qui s'en dégage. Toutefois, le schéma rimique inusité de *L'Apollon de Pont-Audemer* (rimes non seulement croisées dans les quatrains, alors qu'elles sont généralement embrassées, mais suivant, dans la seconde strophe, l'ordre inverse de celles de la première, AbAb bAbA) et la présentation typographique de *L'allée*, jouent un rôle limité dans l'ironie de ces pièces.

Les poèmes analysés entretiennent aussi un rapport conflictuel avec le portrait littéraire, puisque Verlaine se moque en quelque sorte du genre : il emploie la troisième personne du singulier et la parataxe définitionnelle, il opte pour un ton apparemment neutre, pour une syntaxe constative – traits qui caractérisent justement ce genre littéraire –, mais il détruit cette impression d'objectivité, en insérant dans ses poèmes des éléments

incongrus, des commentaires, souvent accompagnés de tirets (« N'en médite pas moins ma ruine, – l'infâme ! », en choisissant des termes affectifs et axiologiques, en jouant sur l'ambiguïté et l'ambivalence de certaines expressions (« Il est juste-milieu, botaniste et pansu » ; « [...] – D'ailleurs plus fine que la mouche »). Le choix des personnages portraiturés, qui sont des types (la femme fatale, le bourgeois satisfait, la coquette, le noble étranger...), et non pas des individus singuliers, ainsi que le non-respect de la dichotomie corps-âme, dans toutes les pièces, sauf *L'Apollon de Pont-Audemer*, ont aussi partie liée avec l'ironie et avec cette critique implicite du portrait littéraire.

Bien que l'on puisse classer tous les sonnets-portraits sous la vaste bannière des « caprices », il ne semble pas inutile de tenter d'esquisser certains rapprochements entre les divers faits ironiques observés, au-delà des particularités de chaque pièce. Il ressort de nos analyses que l'ironie est véritablement polymorphe dans les sonnets-portraits, qu'elle s'inscrit dans une foule d'éléments de tous les niveaux du poème.

De prime abord, on peut remarquer que la chute est un lieu privilégié de l'ironie. Ce que dit Efim Etkind de la pointe de l'épigramme convient parfaitement à celles de nos sonnets-portraits : « La pointe, c'est toujours une chute inattendue et spectaculaire qui modifie totalement le sens du corps entier de l'épigramme.<sup>61</sup> » En effet, la chute est porteuse d'ironie dans tous les poèmes, sauf peut-être dans *Femme et chatte*. Elle crée, chaque fois, de multiples effets de sens ; la clause de *Monsieur Prudhomme*, celle de *Retour de Naples* et celle de *Une grande dame* comportent une ironie autoréférentielle (où il y a contradiction dans l'énonciation), qui s'associe, dans ce dernier cas, à un mouvement de rétroaction chez le lecteur – mouvement qu'on trouve aussi dans la chute de *L'Apollon*

---

<sup>61</sup> E. Etkind, art. cité, p. 145.



de *Pont-Audemer* et dans celle *L'allée*, mais aussi dans le deuxième quatrain de *Femme et chatte* –. La pointe peut aussi prendre la forme d'une leçon ou d'une réflexion frappante, et ainsi effectuer une véritable coupure sémantique avec le reste du sonnet (c'est le cas dans *L'Apollon de Pont-Audemer* et dans *Une grande dame*).

L'ironie peut être spécifiquement liée à l'organisation syntaxique, elle est alors aisément isolable, comme dans la plupart des scènes du prochain chapitre. Par exemple, la *tmèse* – et plus généralement toute forme d'insertion dans la phrase – est un procédé fréquemment employé par Verlaine pour introduire un commentaire ironique ou une note incongrue dans son propos (rapelons les vers de *Une grande dame*, « Elle parle – et ses dents font un miroitement – / Italien, avec un léger accent russe. »). La mise en relief d'un substantif ou d'un adjectif qualificatif définissant le personnage moqué, comme dans le vers 5 de *Femme et chatte* (« Elle cachait – la scélérate ! – »), est exemplaire de ce type d'ironie verlainienne, puisqu'on la retrouve aussi, entre autres, dans *Jésuitisme* et dans *Lassitude* (v. 11, « Laisse-la trompeter à son aise, la gueuse ! »). Par ailleurs, l'équivoque syntaxique, qu'elle prenne la forme d'énoncés ambivalents ou de paradoxes argumentatifs, peut être incongrue, elle conduit alors le lecteur à s'interroger.

L'expression « ironie intertextuelle », que Pierre Schontjes emploie pour désigner « toute ironie dont la compréhension nécessite la connaissance d'un texte antérieur auquel l'ironiste fait allusion<sup>62</sup> », est pertinente pour les sonnets-portraits, qui comportent tous une dimension intertextuelle plus ou moins importante. Cette dernière peut prendre la forme d'une citation (rappelons le vers 10 de *Une grande dame*), d'une allusion littéraire (*Monsieur Prudhomme*, *Femme et chatte*, *Retour de Naples*) ou mythologique (*L'Apollon*

<sup>62</sup> Pierre Schontjes, *Recherche de l'ironie et ironie de la « Recherche »*, Gent, Blandijnberg, Rijksuniversiteit, 1993, p. 216.

de Pont-Audemer), d'une référence intratextuelle (*Monsieur Prudhomme* et *Une grande dame*), de la mimèse d'un discours (*Monsieur Prudhomme*), etc. ; même *L'allée* ne fait pas exception, puisque le vers 1, « Fardée et peinte comme au temps des bergeries », peut renvoyer soit aux pastourelles de la littérature soit aux œuvres de Watteau.

Les poèmes que nous avons étudiés dans ce chapitre ne sont pas les seuls sonnets-portraits de l'œuvre de Verlaine. On en trouve quelques-uns dans *Jadis et Naguère*, ce sont *Pierrot*, *Le clown*, *Le pitre* ; d'autres encore sont disséminés ailleurs dans l'œuvre poétique. Les trois sonnets-portraits de *Jadis et Naguère* ont néanmoins un certain intérêt pour nous, car ils ont aussi une énonciation apparemment objective. Si l'on se réfère à la théorie de Pierre Schontjes<sup>63</sup>, *Le clown* peut être qualifié de cynique, puisque sa pointe vise à choquer : « La canaille puante et sainte des Iambes / Acclame l'histrion sinistre qui la hait » (v. 13-14, OPC, p. 324). *Le pitre* (OPC, p. 327-328) serait du côté du risible : il a un ton léger, il présente un saltimbanque plus ou moins ridicule et en représentation. Quant au sonnet *Pierrot*, il n'appartient peut-être à aucune de ces catégories, il ne serait ni ironique, ni cynique, ni sarcastique ; il a en fait quelque chose de sinistre (« et sa bouche est béante, de sorte / Qu'il semble hurler sous les morsures du ver », v. 7-8, OPC, p. 320-321).

---

<sup>63</sup> Cf. notre introduction, *supra*, p. 14-15.

## CHAPITRE 2

### SCÈNES GALANTES : DESCRIPTION ET COMMENTAIRE

*L'ironie, c'est la gaieté un peu mélancolique  
que nous inspire la découverte d'une pluralité<sup>1</sup>*

#### 2.1 Introduction

Les sonnets-portraits ne sont pas les seuls poèmes verlainiens à la fois descriptifs et ironiques ; les « scènes », que nous étudierons dans le présent chapitre, en constituent une autre catégorie. Précisons d'emblée que nous entendons, par « scène », « une composition représentée [...], lorsqu'elle comprend des personnages et suggère une action<sup>2</sup> ». Si nous avons préféré ce terme à celui de « tableau », par exemple, c'est qu'il appartient à l'univers de la représentation, à la peinture, mais aussi au théâtre. Il y a une dimension théâtrale dans les scènes de notre corpus : elles présentent à la fois un décor artificiel (entre autres, parcs au clair de lune inspirés des œuvres de Watteau) et des personnages jouant un rôle. L'ironie, dans la plupart des scènes, réside d'ailleurs dans la description des personnages, qui met en relief l'artifice de la représentation, la mise en scène dont elle est l'objet.

Nous avons opté ici pour un classement des poèmes en fonction de leur thématique (celle de la galanterie, de l'amour) et de leurs modalités énonciatives (scènes apparemment objectives, scènes implicitement ou explicitement subjectives) ; nous reproduisons les pièces étudiées en annexe (*cf. infra*, p. 125-127), en raison de la longueur de certaines d'entre elles. Nous n'effectuerons pas, cette fois, d'analyse détaillée et isolée de chaque poème, nous procéderons plutôt par regroupements, afin de comparer les pièces et les procédés ironiques. Nous accorderons une attention particulière à la « caractérisation » des

---

<sup>1</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994 [1964], p. 37.

<sup>2</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert 1*, article « Scène », II, 3<sup>e</sup> sens, Paris, Le Robert, 1987, p. 1775.

personnages, soit « l'expression de qualités ou de propriétés assignées au référent<sup>3</sup> » ; nous nous pencherons, entre autres, sur le choix des adjectifs et substantifs, ainsi que sur les appositions et les subordonnées relatives.

La caractérisation des personnages est le lieu d'inscription de la subjectivité du locuteur ; elle peut être conçue comme un commentaire de l'énonciateur<sup>4</sup> sur les personnages qu'il décrit, commentaire que l'on peut qualifier d'ironique, puisqu'il possède les deux composantes sémiologiques du trope ironique, sémantique et pragmatique. Rappelons que, dans la conception que propose Catherine Kerbrat-Orecchioni, « ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose<sup>5</sup> ». L'ironie a en effet, dans les scènes galantes, une cible claire et identifiée, ce qui n'était pas toujours le cas dans les sonnets-portraits (ainsi, dans *Une grande dame*, le locuteur critique implicitement la femme qu'il décrit tout en se moquant de lui-même). L'énonciateur raille ici précisément les personnages qu'il décrit, il met l'accent sur l'artifice de leurs sentiments et de leurs gestes, sur la dimension répétitive et presque mécanique de ces derniers.

C'est ici qu'intervient la composante sémantique de l'ironie, celle de l'antiphrase ou du décalage sémantique : cette représentation des personnages de la Commedia dell'arte et du théâtre galant est décalée par rapport à la tradition, elle ne correspond pas à l'image habituelle que l'on se fait des « fêtes galantes », image que Louisa E. Jones présente comme les « Watteau conventions » :

I would suggest that Verlaine, like Baudelaire and Huysmans, mocks the Watteau conventions as they are widely known to the point of cliché ; that, like Glatigny, he bases his mockery of the ideal on an incapacity to believe, a loss which is both of

<sup>3</sup> Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, 2e édition, Paris, Dunod, coll. « Lettres SUP », 1996 [1991 : Bordas], p. 207.

<sup>4</sup> Junko Fukuda parle de « discours de commentateur », au sujet de *Pantomime, Fantoques, Cortège et L'allée*, in « L'ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », *Revue Verlaine* 5, 1997, p. 67.

<sup>5</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique*, vol. 11, n. 41, février 1980, p. 119.

faith and of innocence. Instead of a world of serene gaiety, he paints lovers engaged in troubled posing, unhappy victims of one another [...]<sup>6</sup>.

Au cours de nos analyses, nous aurons l'occasion de préciser davantage les éléments de la représentation qui portent la marque de ce décalage.

Ce sont donc ces deux composantes du trope ironique qui nous permettront d'appréhender l'ironie des scènes galantes, puisque cette dernière y prend la forme de touches bien précises et isolables : elle s'inscrit dans le choix des mots et dans l'organisation syntaxique. Contrairement à ce que l'on trouvait dans les sonnets-portraits (ironie se situant à tous les niveaux du texte littéraire, jouant d'un grand nombre d'éléments), l'ironie est ici peu liée à la structure ou à la forme du poème (elle n'investit pas toujours les endroits stratégiques du texte : seules deux des cinq scènes galantes apparemment objectives comportent une pointe ironique). En fait, l'ironie n'est tout simplement pas au premier plan dans ces poèmes, elle joue « sur le mode mineur » et s'associe à la mélancolie, tonalité dominante des *Fêtes galantes*. On pourrait certes croire que l'ironie et la mélancolie devraient s'exclure mutuellement – comme le comique et le poétique en général, selon l'article célèbre de Jean Cohen<sup>7</sup> –, puisque l'une implique une distance, et l'autre, l'expression plus ou moins directe d'une émotion ; « l'humour » et la « nostalgie » cohabitent pourtant fort bien dans les *Fêtes galantes*, ce que révèle l'analyse que fait Bornecque de la « ligne mélodique du recueil<sup>8</sup> ». On verra dans ce chapitre qu'il n'y a pas contradiction entre les deux postures, puisque l'ironie et la mélancolie ont leurs lieux propres dans ces poèmes : l'ironie est présente quand l'énonciateur décrit les

<sup>6</sup> Louisa E. Jones, *Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth*, Tübingen et Paris, Gunter Narr Verlag et Éd. Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », n. 32, 1984, p. 73.

<sup>7</sup> Cf. Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique*, vol. 16, n. 61, février 1985, p. 49-61.

<sup>8</sup> Cf. Jacques-Henry Bornecque, *Lumières sur les « Fêtes galantes » de Paul Verlaine*, Paris, Nizet, coll. « Études verlainiennes », 1959, p. 97-102. L'humour, tel que décrit par l'auteur, rejoint dans les grandes lignes notre conception de l'ironie.

personnages, mais dès que des éléments reliés à l'isotopie « nature » sont introduits, la mélancolie prend toute la place, et l'ironie disparaît.

Nous aborderons, dans un premier temps, cinq scènes apparemment objectives, soit *Cortège*, *Pantomime*, *Fantoches*, *Clair de lune* et *Mandoline* ; nos analyses porteront sur la caractérisation des personnages, ainsi que sur les effets des enjambements et de la pointe. Nous passerons ensuite aux scènes plus subjectives : nous nous pencherons sur *Colombine*, puis sur *Les ingénus* et *À la promenade*, que nous comparerons brièvement avec *La chanson des ingénues*, scène galante « égarée » dans les *Poèmes saturniens*. Nous accorderons ici une attention particulière aux effets de sens liés à la présence explicite de marques personnelles.

## 2.2 Scènes apparemment objectives

Les premières scènes que nous aborderons sont celles qui, se donnant pour objectives, s'inscrivent dans une certaine continuité avec les sonnets-portraits. Ainsi, la posture énonciative des deux groupes de poèmes est sensiblement la même : chacun présente des personnages d'une manière apparemment neutre (absence du « je », emploi de la troisième personne et du présent de l'indicatif, etc.). L'intertextualité joue un rôle dans ces pièces, leur « personnel » est typifié (les personnages sont des types de la société française du XIXe siècle ou de la Commedia dell'arte et du théâtre galant). Mais ces scènes se distinguent des sonnets-portraits à plusieurs niveaux. Pour ce qui est de la description, on pourrait dire qu'il y a inversion de la perspective : dans les sonnets-portraits, un personnage est décrit à travers divers traits, alors que, dans les scènes, plusieurs personnages sont « essentialisés », réduits à un seul trait. De même, au présent intemporel et statique du portrait correspond le mouvement des scènes.

Avant de passer à l'analyse proprement dite, quelques remarques d'ordre général concernant certaines de ces scènes apparemment objectives s'imposent. Soulignons d'abord la parenté qui existe entre *Pantomime*, *Fantoches* et *Cortège* en ce qui a trait à la description des personnages : chacune des strophes des poèmes présente un personnage par un ou deux traits concis, comme, dans *Pantomime*,

Cassandre, au fond de l'avenue,  
Verse une larme méconnue  
6 Sur son neveu déshérité [,]

ou, dans *Cortège*, « Un singe en veste de brocart / Trotte et gambade devant elle » (v. 1-2), « Le négrillon parfois soulève / Plus haut qu'il ne faut [...] / Son fardeau somptueux [...] » (v. 13-15). Le vers 5 de cette pièce, « Un négrillon tout rouge », est tout à fait révélateur de cette manière de décrire les personnages ; son tour elliptique permet de faire l'économie

d'une proposition entière, qui pourrait être « un négrillon dont les joues sont rougies par l'effort ». L'association de deux couleurs, le noir et le rouge, génère une image frappante, celle d'un homme essoufflé, qui condense en fait l'information contenue dans la deuxième strophe, constituant elle-même, pourrait-on dire, un condensé du personnage (un valet soutenant la robe de sa maîtresse).

Cet effet de concentration de l'information serait à rapprocher du « présent du résumé » (selon Harald Weinrich, il sert à décrire des œuvres d'art, à résumer des films ou des œuvres littéraires, à noter des indications scéniques<sup>9</sup>), notion qui pourrait être étendue, dans le cas présent, à un « style du résumé », caractéristique de l'ensemble des scènes galantes. En effet, plusieurs éléments de ces poèmes contribuent à figer les personnages dans une attitude particulière, comme le choix de certains adjectifs et substantifs, ce sur quoi nous reviendrons. Ce « style du résumé », tel qu'il s'inscrit dans les strophes de *Pantomime*, *Fantoches* et *Cortège*, tient peut-être du « crayon », c'est-à-dire du portrait réduit à un nombre limité de traits saillants<sup>10</sup>. Les deux premiers poèmes comporteraient ainsi une accumulation de « crayons », tandis que *Cortège* en présenterait une variante, dans laquelle les personnages sont décrits en alternance (les strophes se concentrent soit sur le singe, quatrains 1 et 3, soit sur le négrillon, quatrains 2 et 4, soit sur la maîtresse des deux autres, dernier quatrain). Au niveau syntaxique, cette structure alternée s'inscrit dans une seule phrase, qui se déroule au long des cinq strophes du poème ; le cortège du titre est donc à la fois thématique et mis en forme par la syntaxe. En outre, on peut noter que cet élément rapproche ce poème de certains sonnets en une seule phrase, qu'on trouve chez

<sup>9</sup> Cf. Harald Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973 [1964], p. 39-44.

<sup>10</sup> Cf. Dirk Van Der Cruyssen, *Le portrait dans les « Mémoires » du duc de Saint-Simon* (Fonctions, techniques et anthropologie. Étude statistique et analytique), Paris, Nizet, 1971, p. 131. Le « crayon » comporte moins de trois éléments de description.



Ronsard, mais aussi chez Verlaine, notamment dans *Sagesse* et dans *Jadis et Naguère*, indique André Gendre<sup>11</sup>.

*Clair de lune* peut être considéré comme un cas particulier. Nous le plaçons parmi les scènes galantes apparemment objectives, celles où nul « je » n'apparaît ; or, le premier vers (« Votre âme est un paysage choisi »), comportant un déterminant possessif de la deuxième personne pouvant être rattaché à un allocutaire, présuppose la présence d'un locuteur disant « je ». En ce sens, nous aurions pu classer ce poème avec ceux de la deuxième section du troisième chapitre, avec les « adresses », où la parole est dirigée vers un autre sans qu'il y ait réciprocité. Néanmoins, nous avons décidé de traiter de *Clair de lune* dans cette section, en raison de sa parenté évidente avec les autres scènes galantes, autant pour ce qui est de la posture énonciative (malgré ce « vous », les personnages sont présentés « objectivement »), de la thématique de la galanterie et du marivaudage, que de la pointe mélancolique (très proche de celle de *Mandoline*).

Passons à l'analyse de la caractérisation ironique des personnages dans les scènes galantes. Les substantifs, adjectifs, propositions choisis pour décrire les personnages sont axiologisés. La plupart comporte un sème dévalorisant (« faquin », « aigrefin »). Ces termes sont « essentialisants », ils limitent les personnages à une seule dimension (nous avons employé plus haut l'expression « style du résumé »). Ils contribuent donc à la valeur illocutoire des énoncés dans lesquels ils se trouvent, puisqu'ils moquent les personnages en soulignant leurs « défauts ». Ainsi, les deux premières strophes de *Mandoline* raillent des êtres qui n'ont aucune épaisseur : dans les vers initiaux du poème, « Les donneurs de

---

<sup>11</sup> André Gendre, « L'ancien et le nouveau dans le sonnet verlainien », in *Verlaine 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », n. 53, 1998, p. 239-249.

sérénades / Et les belles écouteuses », « on a l'impression, comme le note Claude Cuénot, que le plus clair de l'occupation de ces hommes est de donner des sérénades, de ces femmes, de les écouter [...]»<sup>12</sup>. Les deux syntagmes nominaux définissent les personnages en leur attribuant un rôle, à la fois fixe et itératif, en dehors duquel ils n'existent pas. L'adjectif « fades », au vers 3 (« Échangent des propos fades / Sous les ramures chanteuses », v. 3-4), fait ressortir la banalité des paroles échangées et l'absence d'émotion, bref, l'incapacité des personnages à s'éloigner du convenu.

C'est aussi ce que montre la deuxième strophe,

C'est Tircis et c'est Aminte,  
Et c'est l'éternel Clitandre,  
Et c'est Damis qui pour mainte  
8 Cruelle fait maint vers tendre[,]

où la répétition du présentatif « c'est » et de l'adjectif « maint-mainte » mime la mécanique itérative des gestes. Anne Holmes décrit d'ailleurs cette dynamique, caractéristique de l'ensemble des *Fêtes galantes*, comme suit : « puppet-like ritualistic gestures<sup>13</sup> ». L'énumération des amants célèbres de la tradition littéraire (on retrouve Clitandre et Damis chez Molière, Tircis et Aminte, chez Le Tasse) suggère en outre que les personnages sont interchangeable. Cette caractérisation des personnages de *Mandoline* est ironique, puisqu'elle en fait des pantins, presque des robots, et qu'elle va à l'encontre des conventions du théâtre galant où les amoureux sont censés être élégants, éloquents, naturels, etc.

Dans d'autres scènes galantes, la caractérisation des personnages a pour effet, non pas d'en montrer l'inhumanité, mais plutôt l'humanité : elle dévoile l'être humain, imparfait, derrière le masque. La strophe de *Pantomime* consacrée à Pierrot et l'une de

<sup>12</sup> Claude Cuénot, *Le style de Paul Verlaine*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1963, p. 124.

<sup>13</sup> Anne Holmes, « Finding a Language : Verlaine and Laforgue », *French Studies* L, 1996, p. 288.

celles qui décrivent le négrillon dans *Cortège* présentent une caractérisation dont l'ironie est liée au procédé de la « scalarisation<sup>14</sup> », c'est-à-dire à une évaluation basée sur une modulation de valeurs impliquant une hiérarchie. Voici la première strophe de *Pantomime* :

Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre,  
Vide un flacon sans plus attendre,  
3 Et, pratique, entame un pâté.

Pierrot est ici évalué à l'aune des soupirants de la tradition classique, il est comparé à Clitandre (qui joua le rôle de modèle), et il ne correspond pas à la norme, en raison de sa gloutonnerie et de son manque de finesse. Dans les vers 13 à 15 de *Cortège* (« Le négrillon parfois soulève / Plus haut qu'il ne faut, l'aigrefin, / Son fardeau somptueux [...] »), la mise en apposition du substantif « aigrefin » (*cf.* Littré : « homme rusé et qui vit d'industrie ») ainsi que la proposition « plus haut qu'il ne faut » mettent en relief les intentions un peu malignes du négrillon, qui se détache ainsi de son rôle de domestique. L'ironie tient donc ici au choix de termes axiologiques caractérisants, mais aussi à l'évaluation-dévaluation qui est faite des personnages, placés sur l'échelle de l'amoureux idéal ou du bon serviteur.

La description d'Arlequin, dans *Pantomime*, offre une autre forme de caractérisation ironique tout aussi intéressante. Ce sont les deux premiers vers du tercet qui nous retiennent : « Ce faquin d'Arlequin combine / L'enlèvement de Colombine » (v. 7-8). La caractérisation est ici régressive<sup>15</sup>, car le complément de caractérisation (« faquin ») précède l'élément caractérisé (Arlequin). L'ironie joue ici d'une accumulation d'éléments : un substantif fortement axiologique (selon Littré, le faquin est un « homme de néant, mélange de ridicule et de bassesse »), un démonstratif, « ce », qui peut autant marquer l'exclamation que la distance du commentateur par rapport à son objet, et, enfin, deux

<sup>14</sup> *Cf.* Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur. Recherches littéraires », 1996, p. 24-29.

<sup>15</sup> *Cf.* C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau, *Op. cit.*, p. 215.

parallélismes phoniques (qui ont un effet d'inclusion, tous les sons de « combine » se retrouvant dans « Colombine », et seul le [f] de « faquin » n'ayant pas d'écho dans « Arlequin »). L'association entre « faquin » et « Arlequin » est à la fois d'ordre sonore et d'ordre sémantique ; les vers de *Colombine*, « Arlequin aussi / Cet aigrefin si / Fantasque [...] » (v. 7-9 ; cf. annexe, *infra*, p. 127), fonctionnent de manière similaire, quoique le complément « fantasque » et les sons résiduels [ɛ], [g] et [f] rendent le rapport d'inclusion moins net. Le parallélisme phonique entre « combine » et « Colombine » suscite en outre des associations sémantiques et formelles : il associe les troisième et quatrième strophes du poème par le son et par le sens (la dernière strophe s'ouvre sur le nom « Colombine »). Les deux premières strophes sont aussi coordonnées par l'association rimique « Clitandre / attendre » et le nom « Cassandre », à l'initiale de la deuxième strophe (cf. annexe, *infra*, p. 125)<sup>16</sup>. Les strophes de *Pantomime* sont donc reliées deux à deux à la fois au niveau phonique et rimique, puisque les quatre tercets constituent deux « sizains superstrophiques » (soit deux ensembles métriques supérieurs à la strophe formant une unité rimique complète<sup>17</sup>).

La même structure rimique se trouve dans *Fantoches*, mais sans association phonique de strophe à strophe<sup>18</sup> ; les vers 4 à 6 du poème,

Cependant l'excellent docteur  
Bolonais cueille avec lenteur  
6 Des simples parmi l'herbe brune[,]

comportent eux aussi un commentaire sur les personnages, mais l'ironie y joue à deux niveaux, soit celui de l'adjectif « excellent » – évaluatif axiologique dans la terminologie de

<sup>16</sup> Nous nous inspirons ici des travaux de Christiane Morinet : *Fragments de poétique : P. Verlaine. De la métaphore au métaphorique*, deuxième partie, Paris, Librairie Jean Touzot, 1989.

<sup>17</sup> Cf. Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome II, « De la strophe à la construction du poème », Paris, P.U.F., 1988, p. 45.

<sup>18</sup> Remarquons toutefois que le son [ã] est répété quatre fois dans les vers 4-5.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, donc susceptible d'un emploi ironique – et celui de l'enjambement « docteur / Bolonais », qui met en relief la distance que prend Verlaine avec le personnage traditionnel de la *Commedia dell'arte*, qui est « jurisconsulte et ne s'occupe pas d'herbes médicinales<sup>19</sup> ». Selon l'analyse que fait Jean-Michel Gouvard des expansions liées à des noms propres, cette présentation du personnage serait un « contre-trait », par lequel « le poète, au lieu de spécifier un des traits caractéristiques traditionnellement attaché au dossier du nom propre, prend [...] le contre-pied des connaissances encyclopédiques censées être connues et partagées de tous.<sup>20</sup> ». Richard P. Whitmore fait une hypothèse similaire concernant *Pantomime* : l'ironie du poème résiderait principalement dans le contraste entre la représentation traditionnelle des personnages de la *Commedia dell'arte* et celle qu'en propose Verlaine<sup>21</sup>. Ce décalage est, pour nous, une part importante de l'ironie dans les scènes galantes.

*Clair de lune*, est, dans l'ensemble, un poème mélancolique, mais il comporte deux touches ironiques dans la caractérisation des personnages. Les enjambements des vers 3-4 et des vers 6-7 créent un décalage frappant entre les deux parties d'une même phrase :

Votre âme est un paysage choisi  
 Que vont charmant masques et bergamasques  
 Jouant du luth et dansant et quasi  
 4 *Tristes sous leurs déguisements fantasques.*<sup>22</sup>

Tout en chantant sur le mode mineur  
 L'amour vainqueur et la vie opportune,  
*Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur,*  
 8 Et leur chanson se mêle au clair de lun[e].]

Dans le premier quatrain, si le syntagme « et quasi » crée « l'attente d'une opposition exprimée d'ordinaire par un connecteur du type *mais*<sup>23</sup> », l'adjectif « tristes » effectue un

<sup>19</sup> *Fantoches*, note 2, in Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Yves-Alain Favre, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 761.

<sup>20</sup> Jean-Michel Gouvard, « Poétique des noms propres », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996, dirigé par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », n. 46, 2000, p. 178.

<sup>21</sup> Cf. Richard P. Whitmore, « Verlaine's *Pantomime* », *The Explicator*, vol. 39, n. 9, mai 1976, art. 71.

<sup>22</sup> Nous soulignons.

<sup>23</sup> Thérèse Malengreau, « *Fêtes galantes* de Verlaine. Microscopie de *Clair de lune* », in *Le Souci des apparences, Neuf études de poésie et de métrique* rassemblées par Marc Dominicy, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 186.

changement de catégorie grammaticale (on attendrait une forme verbale, un gérondif, après « que vont charmant », « jouant du luth et dansant », v. 2 et 3). Le syntagme « et quasi » semble donc atténuer la rupture sémantique, mais le choix de l'adjectif « tristes » et l'enjambement l'accroissent. Ce dernier a d'ailleurs l'intérêt de mettre en évidence le décalage entre la gaieté affichée (musique et danse) et la tristesse dissimulée ; il y a en fait ici un double décalage, puisque cette représentation ne correspond pas à celle de la tradition des « fêtes galantes » (d'où la tristesse est absente). La composante pragmatique du trope ironique est aussi présente ici, car l'énonciateur raille des personnages qui jouent un rôle, il met l'accent sur la dimension théâtrale et artificielle de la scène.

On trouve dans la deuxième strophe du poème le même contraste entre gaieté et tristesse, mais il est exprimé différemment, puisque la formule « tout en » suivie d'un gérondif marque, certes, la simultanéité, mais aussi l'opposition<sup>24</sup> ; l'ironie serait donc ici plus légère, elle tiendrait moins à un effet de rupture, quoique la raillerie des personnages et le décalage sémantique soient tous deux présents. Il y aurait en outre un parallèle à effectuer avec *Jésuitisme*, où l'ironie s'inscrit dans une structure syntaxique similaire : la formule « tout en » est répétée six fois (avec des gérondifs à valeur négative), puis la clause rompt l'énumération, autant au niveau syntaxique que sémantique (« tout en parlant avec componction de l'âme / N'en médite pas moins ma ruine – l'infâme ! », v. 15-16 ; cf. OPC, p. 75).

La pointe de *Fantoches* joue aussi d'une rupture sémantique et prosodique, qui raille la tendresse ou la gaieté qui aurait pu émerger des vers concernant la fille du docteur bolonais et son amoureux (cf. « Lors sa fille, [...] / [...] en quête / De son beau pirate espagnol », v. 7, 9-10). Le vers 12 contraste en effet fortement avec le vers 11 et ceux qui

<sup>24</sup> Cf. dictionnaire *Le Petit Robert 1*, article « Tout », IV, 2<sup>e</sup> sens, Paris, Le Robert, 1987, p. 1992.

précédent (« Dont un langoureux rossignol / Clame la détresse à tue-tête »), il introduit une note incongrue dans le poème ; en fait, la dernière phrase de la pièce (qui s'étend sur l'ensemble du second sizain) constitue un énoncé équivoque quant à sa valeur argumentative (cf. notre introduction, *supra*, p. 12), car elle associe des éléments contradictoires qui devraient être inconciliables : le syntagme « un langoureux rossignol clame [...] » suggère que l'oiseau produit un chant harmonieux et magnifique, en accord avec la réunion des deux amoureux, mais la suite nous détrompe, puisque la clause est doublement négative. En effet, les mots « clame à tue-tête » contredisent le cliché du chant du rossignol, et l'ajout du complément « détresse » (« clame [...] la détresse ») dénonce la dimension artificielle de ces fêtes galantes, où les personnages mettent au premier plan leur gaieté, tout en ayant de la tristesse au cœur. La chute de *Fantoches* pourrait donc être conçue comme une autre version du vers de *Clair de lune*, « Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur », version qui, cependant, exclut toute mélancolie, au contraire de la pièce ouvrant les *Fêtes galantes*.

La pointe de *Cortège* a elle aussi quelque chose d'incisif, elle rappelle celle des sonnets-portraits, par son côté satirique et la critique implicite qu'elle sous-tend. Comme dans les poèmes de notre premier chapitre, la dernière strophe se détache du reste de la pièce à plusieurs égards : elle prend pour objet, non plus les serviteurs de la maîtresse de maison, mais cette dame elle-même (uniquement désignée, comme ailleurs dans la pièce, par le pronom « elle »), elle effectue aussi un changement de perspective au niveau des rapports entre les personnages (en présentant « l'envers de la médaille », soit l'attitude de la femme à l'égard de ses domestiques) :

Elle va par les escaliers,  
 Et ne paraît pas davantage  
 Sensible à l'insolent suffrage  
 20 De ses animaux familiers.

Le syntagme nominal, qui renvoie à l'admiration du singe et du négriillon à l'égard de leur maîtresse – rappelons que Littré donne, par extension, le sens d'« adhésion, approbation » au terme « suffrage » –, ainsi que celui qui désigne ces deux personnages nous retiennent, puisqu'ils sont porteurs d'ironie ; on pourrait parler ici, avec Philippe Hamon, d'image ironique, dont l'effet serait de « concentr[er] économiquement en un faible espace textuel le maximum d'écart sémantiques<sup>25</sup> ». Il nous semble en effet que ce qui rend la chute de *Cortège* si frappante est justement le double effet, celui de la concentration des termes choisis et celui de l'incongruité de l'association sémantique – ainsi, le négriillon perd sa qualité d'être humain en étant désigné par le substantif « animaux », tandis que le singe gagne un comportement humain par l'adjectif familier (premier sens du terme, selon Littré : « qui vit avec quelqu'un sans façon et comme en famille ») –.

Ayant concentré nos analyses sur l'inscription de l'ironie dans les scènes galantes apparemment objectives de notre corpus, nous avons dû, nécessairement, négliger certaines parties de ces poèmes, celles qui sont marquées par la mélancolie. On peut noter, par exemple, que, dans le dernier tercet de *Pantomime*, le verbe « rêver » ne semble pas employé ironiquement, comme il l'était dans *L'allée* (cf. notre analyse, *supra*, p. 47) ; Verlaine ne raille pas cette « Colombine [qui] rêve, surprise / De sentir un cœur dans la brise » (v. 1-2). De même, la chute de *Clair de lune* et celle de *Mandoline* sont marquées par l'émotion et la mélancolie (« Au calme clair de lune triste et beau, / Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres », v. 9-10 ; « [...] dans l'extase / D'une lune rose et grise », v. 13-14 ; cf. annexe, p. 125) ; on peut remarquer que « les sujets disparaissent [...] au

<sup>25</sup> P. Hamon, *L'ironie littéraire. Op. cit.*, p. 93. Notons que d'autres images et figures ironiques peuvent avoir l'effet inverse, soit celui du prolongement infini (métaphores filées, séries d'hyperboles, etc.).



profit d'un paysage choisi [...]», « où ne subsistent plus que des abstractions hyperboliques<sup>26</sup> » (oiseaux, arbres, jets d'eau, marbres, dans *Clair de lune* ; lune, mandoline, frissons de brise, mais aussi élégance, joie, « molles ombres bleues », dans *Mandoline*). En d'autres termes, dans ces deux poèmes, la disparition de l'isotopie anthropos et la domination de l'isotopie cosmos<sup>27</sup> permettent l'émergence de la mélancolie ; mais, dans *Pantomime*, il y a fusion des deux isotopies (notons la présence de l'élément « brise », qu'on trouve aussi dans *Mandoline*).

On voit donc que l'union de la mélancolie et de l'ironie, dans ces trois scènes galantes, n'est possible que parce que chacune de ces deux postures a son lieu propre dans le poème, et son isotopie associée. *Pantomime* est justement un bon exemple de ce « système » de cohabitation, puisque les strophes comportant des éléments ironiques alternent avec celles où la mélancolie domine. Le titre original du poème, « En a-parte » est, à ce sujet, tout à fait évocateur : les personnages sont présentés isolément sur les plans formel (pas d'enjambement de strophe à strophe), relationnel (les quatre personnages ne se « rencontrent » pas) et énonciatif (ironie et mélancolie ne se mêlent pas).

---

<sup>26</sup> Gérard Gasarian, « *Ut musica poesis* : litote et sourdine dans *Fêtes galantes* de Verlaine », in *De Baudelaire à Lorca. Approches de la modernité littéraire*, vol. 1, éd. par José-Manuel Losada Goya, Kurt Reichenbergen et Alfredo Rodríguez Lopez-Vasquez, Kassel, Reichenbergen, coll. « Problemata literaria », n. 31, 1996, p. 127 et 125.

<sup>27</sup> Nous nous inspirons ici des travaux du groupe  $\mu$  sur les trois isotopies du poème : anthropos, cosmos et logos. Cf. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990 [1970], p. 96-110.

### 2.3 Scènes explicitement subjectives

Nous avons retenu, dans les *Fêtes galantes*, trois autres scènes ironiques, que nous avons choisi d'aborder dans une section distincte de celle des scènes apparemment objectives. On y retrouve, comme dans ces poèmes, la thématique du badinage, les personnages de la Commedia dell'arte et de la tradition galante, la caractérisation et le commentaire de l'énonciateur, ainsi que le mouvement dans la représentation. Cependant, la posture énonciative de ces pièces est plus ouvertement subjective, grâce à la présence de marques explicites de la première personne (du singulier ou du pluriel). La mélancolie est absente de ces trois poèmes (alors qu'on la trouvait dans trois des cinq scènes étudiées dans la section précédente), ce qui va de pair avec la présence, dans tous les cas, de pointes ironiques. Nous nous pencherons d'abord sur *Colombine*, puis nous aborderons *À la promenade* et *Les ingénus*, que nous comparerons brièvement avec *La chanson des ingénues*, scène galante « égarée » dans les *Poèmes saturniens*.

*Colombine* est proche de *Pantomime* et de *Fantoches*, pour ce qui est du « style du résumé<sup>28</sup> » : la première strophe du poème présente fort succinctement, par parataxe, trois des soupirants de la demoiselle. L'ironie tient ici à la simplification extrême des personnages (« Léandre le sot, [...] / Cassandre sous son / Capuce », v. 1, 5-6), ainsi qu'aux associations sémantiques et rimiques ; la rime « puce-capuce » (v. 3 et 6) réunit ainsi Pierrot et Cassandre, deux personnages traditionnels de la Commedia dell'arte, mais aussi deux univers sémantiques opposés, celui des insectes (de petite taille) et celui des religieux (un capuce est, selon Littré, un « morceau d'étoffe grossière taillée en pointe, qui couvre la tête des capucins, à la différence des bénédictins, des bernardins et des célestins qui portent un capuchon »). Les adjectifs et substantifs choisis pour décrire ces

<sup>28</sup> Cf. notre analyse, *supra*, p. 61-63.

personnages, y compris Arlequin, contribuent aussi à l'ironie du poème par leur valeur caractérisante (« Léandre le sot », v. 1 ; « Arlequin aussi, / Cet aigrefin si / Fantasque », v. 7-9). En outre, Colombine n'est pas en reste, car sa description relève elle aussi de l'ironie ; le personnage, dont le nom apparaît uniquement dans le titre, est ironiquement désigné par le substantif « enfant », aux vers 17 et 31, et qualifié de « méchante » et d'« implacable » (« Une belle enfant / Méchante », « L'implacable enfant »). Ces deux syntagmes créent chacun presque un oxymore, au sens où l'image (romantique) de l'enfant pur et innocent est niée et remplacée par celle d'une enjôleuse d'une certaine cruauté ; la Colombine de Verlaine se distingue donc de celle de la tradition, elle s'inscrit dans une nouvelle lignée, celle de « femme et chatte » (v. 19-24), qu'on retrouve dans le poème du même nom et dans *Une grande dame*.

Par ailleurs, les deux dernières strophes du poème ont pour nous un grand intérêt, car ce sont celles qui portent la marque explicite du locuteur dans son énoncé : une parenthèse exclamative (« – Eux ils vont toujours ! – », v. 25) et une adresse au « fatidique cours / Des astres », qui se prolonge sur les onze derniers vers du poème (« Oh! dis-moi vers quels / Mornes ou cruels / Désastres [...] / L'implacable enfant / [...] Conduit son troupeau / De dupes ? »). Cette adresse constitue en fait un « embrayage », un retour à l'énonciation, après quatre strophes de « débrayage<sup>29</sup> », où la troisième personne était actant de l'énoncé. Notre lecture de cette chute du poème est à l'opposé de celle que propose Jacques-Henry Bornecque, pour lequel cette pièce est une véritable « course à l'abîme<sup>30</sup> » ; nous pensons plutôt, comme Jacques Robichez, que « les soupirants de

<sup>29</sup> Cf. Anna Jaubert, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur. Hachette Université Linguistique », 1990, p. 230-231.

<sup>30</sup> J.-H. Bornecque, *Op. cit.*, p. 98.

Colombine ne sont pas tellement à plaindre<sup>31</sup> », et que la raillerie n'est pas absente de cette pointe. Pour nous, certains éléments de cette dernière ne peuvent être compris qu'ironiquement. Ainsi, la périphrase « fatidique cours des astres » et l'apostrophe à cette entité abstraite semblent incongrues, étrangères à la fois au contexte des scènes galantes (où règnent l'artifice et la représentation, où les sentiments sont souvent factices) et à leur cotexte<sup>32</sup> (imitation ou parodie du style précieux et du théâtre galant, univers assez éloigné des invocations romantiques au temps qui passe). Que cette apostrophe se termine en plus sur un point d'interrogation – alors qu'on attendrait un simple point en interrogation indirecte –, pourrait être une manière de mettre en cause ce qui a été dit auparavant. Ce serait une forme d'ironie autoréférentielle, par laquelle, rappelons l'hypothèse d'Alain Berrendonner, on « s'inscrit en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant<sup>33</sup> ». Dans cette optique, les qualificatifs associés aux désastres (« mornes ou cruels »), ainsi que la rime « astres-désastres » (ironiquement employée dans la pièce liminaire des *Poèmes saturniens* ; cf. OPC, p. 57) seraient la marque d'une certaine distance que prend le locuteur par rapport au contenu de son énoncé.

En fait, l'ironie est présente dans toutes les parties du poème, grâce à un ton moqueur, comme dans la description des quatre prétendants de Colombine, et un rythme sautillant et léger, qui produit divers effets. L'alternance des vers de cinq et de deux syllabes entraîne des enjambements fréquents, qui séparent, par exemple, le nom de son complément (« Pierrot qui d'un saut / De puce », v. 2-3 ; « Comme les yeux vers / Des chattes », v. 20-21). Verlaine met ainsi à la rime des mots qui sont censé être inaccentués

<sup>31</sup> *Colombine*, note 1, in Paul Verlaine, *Œuvres poétiques* (JR), éd. par Jacques Robichez, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1995 [1986], p. 567.

<sup>32</sup> Nous reprenons ici la distinction, en pragmatique, entre contexte (environnement situationnel de l'énoncé) et cotexte (environnement verbal). Entre autres, cf. Anna Jaubert, *Op. cit.*, p. 231.

<sup>33</sup> Alain Berrendonner, « De l'ironie », *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 216.

(tels les adverbes « si », « sous » et « devant », v. 7, 11, 16). Un autre effet de cette alternance est la valeur particulière qui est conférée au membre de phrase du vers le plus court, comme dans les vers 17-18, « Une belle enfant / Méchante ». Le vers 18 cumule ici deux effets de l'enjambement décrits par Claude Cuénot, soit la « surprise » et la « mise en vedette »<sup>34</sup> ; *Cauchemar*, dans les *Poèmes saturniens*, offre aussi un cas d'alternance de mètre en fin de strophe ayant un effet de surprise un peu comique (aux vers de sept syllabes succède un tétrasyllabe, « [...] dans la nuit noire / Luisaient en des cris stridents / Trente-deux dents. » ; « [...] Tel dans la brume, / Éclate et meurt l'éclair bleu / D'une arme à feu. », OPC, p. 66).

À *la promenade* et *Les ingénus* se déroulent sur le mode subjectif, ils offrent la description d'une scène à laquelle le locuteur prend part, mais de manière dissimulée : il se cache, d'un côté, sous le « nous » et le « on » des « trompeurs exquis et [des] coquettes charmantes » (v. 11, 14, 18), et, de l'autre, sous le « nous » qui désigne les ingénus (v. 4). Nous partageons l'opinion de Dominique Rabaté selon laquelle le locuteur est comme en retrait dans *Les ingénus*, et nous postulons que cela est aussi vrai dans *À la promenade*. À propos de l'énonciateur de la première pièce, Rabaté écrit : « comme à l'extérieur de la scène et de lui-même, il s'éparpille et ne donne sa présence qu'indirectement, dans l'incarnation métonymique et transférentielle aux objets de sa propre activité.<sup>35</sup> » Le locuteur est en effet fort peu présent dans cette pièce ; on trouve à peine quatre marques personnelles en douze vers, et, outre les syntagmes « nous aimions ce jeu de dupes » (v. 4) et « notre âme [...] tremble et s'étonne » (v. 12), tous les verbes actifs du poèmes ont pour

<sup>34</sup> C. Cuénot, *Op. cit.*, p. 317.

<sup>35</sup> Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, Paris, José Corti, 1991, p. 77. Nous re prenons ici certaines remarques que propose l'auteur dans son analyse de la pièce *Les ingénus*.

sujet des éléments extérieurs au locuteur (« les hauts talons », les « bas de jambes », « le dard d'un insecte jaloux », etc.). Cela serait lié à ce que Rabaté nomme la « rhétorique du désir », qui fonctionne grâce à un transfert, c'est-à-dire que l'expression du désir passe par la description objectivée de l'objet du désir. Ainsi, le vers initial du poème, « Les hauts talons luttent avec les longues jupes » traduirait « la violence d'un regard qui cherche à deviner le corps sous le vêtement<sup>36</sup> ». De même, dans les vers « Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux / Inquiétait le col des belles sous les branches[] » (v. 5-6), « l'adjectif “jaloux” concentre[rait] toute l'ambiguïté de ce désir qui s'exprime par insecte interposé [ :] [l]e jaloux [serait] bien ici l'adolescent qui voit s'effectuer ce qui lui est interdit et ne peut satisfaire que par procuration son envie de toucher.<sup>37</sup> »

Cette « rhétorique du désir » est en contradiction avec le titre du poème, « Les ingénus » ; le substantif a en effet une valeur morale, il « s'applique à une personne qui agit, parle avec une innocente franchise », ses connotations sont favorables, « sans recherche dans les manières », « sans déguisement dans les propos, naturel<sup>38</sup> ». Le transfert vers l'objet du désir, l'expression détournée de l'émotion sont fort loin de cette franchise et de ce naturel, si bien qu'il se pourrait que le titre du poème soit employé par antiphrase, pour désigner des personnages qui ne sont pas ingénus. Ce ne serait d'ailleurs pas le premier titre de poème verlainien qui soit ironique, qu'on pense à « Colloque sentimental », dans les *Fêtes galantes*, ou à « Sérénade », dans les *Poèmes saturniens*.

Cependant, la chute du poème s'accorde davantage avec le sens péjoratif du terme « ingénu », « franchise trop naïve », « candeur un peu sottise<sup>39</sup> » :

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>38</sup> *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1998 [1992], article « Ingénu », p. 1835.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 1835.

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne :  
 Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,  
 Dirent des mots si spécieux, tout bas,  
 12 Que notre âme, depuis ce temps, tremble et s'étonne.

L'étonnement qu'éprouvent les personnages masculins devant les paroles de leurs partenaires est la marque de leur inexpérience, qui les prive d'une occasion galante. On pourrait d'ailleurs penser, avec Jacques Robichez, que leur naïveté les conduit à confondre leur « âme » et « l'éveil tardif de leur sensualité<sup>40</sup> ». Ces personnages n'ont donc rien de commun avec ceux de *La chanson des ingénues* des *Poèmes saturniens* (cf. OPC, p. 75-76), qui sont, au contraire, bien au fait des roueries de l'amour. Les jeunes femmes présentées dans cette pièce sont « ingénues », comme les personnages de théâtre qui agissent avec une feinte candeur ; les univers romanesque et théâtral sont d'ailleurs explicitement présents dans le poème (« Nous sommes les Ingénues / [...] / Qui vivons [...] / Dans les romans qu'on lit peu. », v. 1, 3-4 ; « [...] les Caussades / Et les chevaliers Faublas / [...] », v. 17-18 ; les vers 6-7, « Et le jour n'est pas plus pur / Que le fond de nos pensées », parodient le célèbre vers de *Phèdre*, « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur »).

Les ingénues de ce poème connaissent les ficelles de la séduction, elles savent que les chapeaux, les robes et les jupons attirent les regards ; notons que la description de chacune de ces pièces de la toilette féminine fait appel à une forme unique d'ironie. Dans les vers « Et des chapeaux de bergères / Défendent notre fraîcheur » (v. 13-14), le verbe « défendre », qui suppose une attaque, a un effet incongru (« Venir au secours, en aide de ce qui est attaqué, personnes ou choses », Littré), tandis que, dans les vers qui suivent immédiatement, « Et nos robes – si légères – / Sont d'une extrême blancheur », l'ironie se concentre dans la parenthèse. Les vers 23 et 24 comportent un hypallage, si l'on considère que le syntagme « les plis ironiques / De nos jupons détournés » signifient « les plis de nos

<sup>40</sup>J. Robichez, *Les ingénus*, note 11, in JR, p. 558.

jupons ironiquement détournés » ; les jupons auraient donc ici une qualité humaine, celle de se moquer des soupirants des ingénues.

Comme les ingénues ne correspondent pas aux ingénus, la posture énonciative des deux pièces diffère. Certes, dans les deux cas, le pronom « nous » est employé, mais, dans *La chanson des ingénues*, il est omniprésent (on en trouve plusieurs occurrences dans la plupart des strophes, que ce soit comme sujet ou comme complément). Les locuteurs se désignent en fait directement, sans transfert, distance ou objectivation, ce qui n'est pas le cas dans *À la promenade*, qui est, à ce niveau, plus proche des *Ingénus*. En effet, le locuteur semble avoir ici aussi de la difficulté à prendre sa place ; il est pratiquement absent des deux premiers quatrains (qui ne comptent que deux marques personnelles placées comme compléments), décrivant les divers éléments du décor – on pourrait d'ailleurs rapprocher cette partie du poème de la chute de *Mandoline*, mélancolique, où domine aussi l'isotopie cosmos (*cf. supra*, p. 70-71) –. Le locuteur s'inscrit davantage dans les trois dernières strophes du poème : « nous » et « on » deviennent sujets, mais il y a aussi une objectivation des personnages et des gestes, qui est évidemment porteuse d'ironie. La troisième strophe du poème exprime bien cette distance que prend le locuteur par rapport aux personnages.

Trompeurs exquis et coquettes charmantes,  
Cœurs tendres, mais affranchis du serment,  
Nous devisons délicieusement,  
12 Et les amants lutinent les amantes []

La phrase s'ouvre ici, non pas sur les sujets de l'action, mais sur une série d'appositions les caractérisant. Ce qui est frappant, c'est la contradiction qui émerge des vers 9 et 10. Le syntagme nominal « trompeurs exquis » unit ainsi à un substantif, dont le sème est essentiellement dévalorisant (« trompeurs »), un adjectif, « exquis », qui est, au contraire, valorisant ; le procédé est répété, dans le syntagme « coquettes charmantes », et au vers 10, où la contradiction est plus explicite, grâce à la conjonction « mais ». Cette association de



termes et de valeurs contradictoires met en relief, outre la dimension artificielle et répétitive de la scène, le décalage entre ce que fait le locuteur et la manière dont il se décrit. S'il se désigne ensuite explicitement par le pronom « nous », incluant tous les personnages de la scène, il revient à l'objectivation dès le vers 12, par l'emploi, cette fois, d'archaïsmes (selon Littré, l'amant est « celui qui, ayant de l'amour pour une femme, a fait connaître ses sentiments, et est aimé ou tâche de se faire aimer », l'amante, « celle qui est attachée à un homme par des sentiments tendres et passionnés », et « lutiner » veut dire « faire le lutin »).

Ce choix d'utiliser un archaïsme – soit un « mot, [une] expression, [un] tour ancien qu'on emploie alors qu'il n'est plus en usage<sup>41</sup> » – semble aller de pair avec la stratégie d'objectivation du locuteur, car ce dernier établit ainsi une distance supplémentaire, temporelle et linguistique, entre lui-même et ce qu'il énonce. Cette distance se fait aussi sentir dans les deux strophes terminales, où les sujets, qui ne sont plus désignés que de manière indéterminée (« on échange », « on est puni ». v. 14, 18), se perdent dans la fragmentation des parties du corps (« la main », « l'extrême phalange / Du petit doigt », « la bouche », v. 13, 15-16, 20) et des gestes (« un soufflet », « un baiser », « un regard », v. 14, 15, 18). Deux figures ont en outre pour effet de nier l'émotion. Il s'agit, d'un part, de la syllepse (« soufflet », qui est à la fois un « coup du plat de la main ou du revers de la main sur la joue » et un « petit coup sur la joue qui est quelquefois ou une caresse ou une marque de familiarité », Littré, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> sens), et, d'autre part, de l'hyperbole, employée dans les vers 17, (cité plus haut), 13 (« la main imperceptible » ; selon Littré, le sens de l'adjectif employé « par exagération », serait « très petit, ou plus petit qu'à l'ordinaire »), et 15-16 (« l'extrême phalange / Du petit doigt »).

<sup>41</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert 1*, article « Archaïsme », Paris, Le Robert, 1987, p. 95.

La fragmentation des dernières strophes du poème s'inscrit dans une syntaxe si tortueuse qu'on ne sait plus si « la chose [...] / Immensément excessive et farouche » (v. 16-17) désigne l'acte de donner un « baiser sur l'extrême phalange / Du petit doigt » (v. 15-16) – telle est l'hypothèse de Junko Fukuda<sup>42</sup> –, ou l'amante (désignée métonymiquement par la main). Dans ce cas, les adjectifs « excessive » et « farouche » s'appliqueraient à une femme, qui serait une « personne[] qui port[e] les choses à l'excès » (Littré), et qui « défend rigoureusement sa vertu<sup>43</sup> » ; le pronom indéfini « on » désignerait alors seulement l'amant.

Bien que *Les ingénus* et *À la promenade* aient une posture énonciative similaire (emploi explicite, mais diffus, du pronom « nous »), ils sont complètement différents pour ce qui est des effets de cette posture et de l'expression de l'émotion. D'un côté, la rhétorique du désir, dans laquelle le transfert est à l'œuvre, met au premier plan l'objet du désir, et, de l'autre, l'objectivation dans la présentation de la scène conduit tout simplement à un refus de l'émotion, au « cynisme insouciant des "roués"<sup>44</sup> ». Dans cette optique, la nature, dans les vers 7-8 du poème, « L'ombre des bas tilleuls de l'avenue / Nous parvient bleue et mourante à dessein », s'accorde avec les projets des amoureux ; on pourrait cependant concevoir les deux premières strophes de la pièce comme mélancoliques (isotopie cosmos), et les trois suivantes, comme une tentative de mise à distance, d'objectivation, pour contrer l'émergence de l'émotion.

<sup>42</sup> Cf. J. Fukuda, art. cité, p. 65.

<sup>43</sup> C'est le sens de l'adjectif dans le langage galant, selon Jacques Robichez. Ce dernier relie cependant le terme à l'amant, plutôt qu'à l'amante. Cf. *À la promenade*, note 4, in JR, p. 555.

<sup>44</sup> J. Robichez, *À la promenade*, note 5, *Ibid.*, p. 555.

## 2.4 Conclusions

Même si nous avons séparé en deux groupes les huit scènes galantes étudiées (neuf, avec *La chanson des ingénues*), ces pièces forment un tout homogène, autant pour ce qui est de la thématique d'ensemble des *Fêtes galantes* que de l'inscription de l'ironie. En effet, l'ironie y est d'abord et avant tout évaluative. C'est la raison pour laquelle la conception du trope ironique de Catherine Kerbrat-Orecchioni nous a été si utile dans nos analyses. Les deux composantes, pragmatique et sémantique, de ce trope sont à l'œuvre dans les scènes galantes : l'énonciateur se moque des personnages qu'il décrit, il offre une représentation des personnages de la Commedia dell'arte et du théâtre galant qui ne correspond pas à celle que proposaient Watteau, les peintres des « fêtes galantes » et les écrivains du XIXe siècle.

Les personnages présentés sont l'objet d'une évaluation qui est, en quelque sorte, une déévaluation, puisque l'énonciateur raille tantôt l'artifice de leurs gestes et leur manque de spontanéité, tantôt leur incapacité à jouer le rôle qui leur est assigné. Cette déévaluation prend diverses formes dans les poèmes, dont la plus simple est certainement une caractérisation dévalorisante : « Scaramouche et Pulcinella / *Qu'un mauvais dessein rassemble [...]* » (*Fantoches*), « Arlequin / Cet aigrefin [...] » (*Colombine*), « Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre » (*Pantomime*), etc. L'inversion sémantique, qui est le fonctionnement habituel du trope ironique, selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, peut aussi être la marque de cette évaluation dépréciative : « l'ironie consiste généralement à décrire en termes valorisants une réalité qu'il s'agit de dévaloriser, donc à remplacer un terme A marqué sur l'axe axiologique par son antonyme B axiologiquement positif<sup>45</sup> ». On en trouve de nombreux exemples dans les scènes étudiées, tels « l'excellent docteur /

<sup>45</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », in *L'ironie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon », 1978, p. 12.

Bolonais » (*Fantoches*), « et, pratique<sup>46</sup>, entame un pâté » (*Pantomime*) ou « Les donneurs de sérénades / Et les belles écouteuses » (*Mandoline*).

L'association d'éléments paradoxaux peut aussi avoir une valeur dévalorisante ; dans la chute de *Cortège*, le négrillon est assimilé à un animal domestique, dans les vers de *À la promenade*, « Trompeurs exquis et coquettes charmantes, / Cœurs tendres, mais affranchis du serment », l'artifice des gestes des personnages est dénoncé. Le contraste entre la gaieté affichée et la tristesse au cœur des personnages de *Clair de lune*, de même que les vers de *Colombine*, « Une belle enfant / Méchante », sont un autre exemple de ce type d'évaluation.

Si l'on peut aisément résumer l'ironie des scènes galantes apparemment objectives par une caractérisation dépréciative des personnages présentés, il est moins aisé de décrire avec précision le fonctionnement de celle des scènes galantes explicitement subjectives. L'incongruité y joue certainement un rôle important, puisque l'association d'éléments contradictoires fonde une partie de l'ironie de ces poèmes (ironie auto-référentielle dans *Colombine* ; contraste entre le titre « Les ingénus » et les personnages décrits ; caractérisation contradictoire des personnages et fragmentation de leurs gestes et des parties de leurs corps dans *À la promenade*).

L'ironie, dans les deux catégories de scène, n'est pas étrangère au « style du résumé », qui, par la concentration de l'expression et du sens qu'il implique, favorise l'association d'éléments incongrus, le décalage entre des éléments incompatibles à divers niveaux et l'évaluation des personnages. Il rencontre, dans *En bateau*, une parodie du discours précieux (« Et ce vicomte déréglé / Des champs donne à son cœur la clé », v. 11-12, cf. OPC, p. 115), que l'on retrouvera dans certaines des adresses du prochain chapitre.

<sup>46</sup> Selon le sens qu'en donne Littré, « Qui a l'expérience dans l'exécution ».

## CHAPITRE 3

### UNE PAROLE TOURNÉE VERS L'AUTRE

#### 3.1 Introduction. Dialogues et adresses

Nous en arrivons à la troisième étape de notre parcours des poèmes ironiques verlainiens ; après avoir étudié des pièces où le locuteur se dissimulait souvent derrière un masque, que ce soit celui du portraitiste objectif, celui du commentateur pseudo-objectif, ou celui d'un « nous » à caractère globalisant, nous traiterons, dans le présent chapitre, de poèmes où le locuteur, non seulement dit « je » explicitement, mais dirige en plus sa parole vers un autre. Nous aborderons, dans un premier temps, des « dialogues », c'est-à-dire des pièces où il y a un véritable échange de paroles entre deux interlocuteurs ; il s'agit de *Colloque sentimental* et de *Les indolents*, tirés des *Fêtes galantes*. Chaque pièce sera analysée en détail ; on accordera ici une attention particulière à l'entretien entre les deux personnages, qui met en place, dans chaque cas, des procédés ironiques qu'on ne trouve pas dans les pièces étudiées jusqu'à maintenant.

Nous nous pencherons ensuite sur ce que nous nommons des « adresses ». Nous empruntons le concept à Jean-Pierre Bertrand. Dans ces textes, « la parole s'engage de l'un vers l'autre sans réciprocité<sup>1</sup> », écrit-il. Dans *Lettre* et *Sérénade*, nous verrons que l'ironie est à la fois une arme offensive, permettant d'attaquer la femme aimée, et la marque d'une distance de l'énonciateur par rapport à son discours. Nous passerons ensuite rapidement à trois autres adresses, *Dans la grotte*, *Lassitude* et *Sagesse*, III, IV, dans lesquels l'ironie joue d'un nombre très limité d'éléments.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIXe siècle », n. 17, 1997, p. 277.

### 3.2 Dialogues ironiques

Les deux dialogues que nous étudierons, *Colloque sentimental* et *Les indolents*, ont chacun un ton unique (l'un, un peu mélancolique, l'autre, pas du tout), mais ils sont, formellement, assez proches. Les deux poèmes comportent ainsi à la fois une partie dialoguée et une partie « narrative », qui est en situation de clausule. Le locuteur donne la parole à ses personnages, mais se réserve le dernier mot, pour commenter l'échange de propos ; on retrouve donc ici la posture du commentateur d'une scène, rencontrée au chapitre précédent. Pour ce qui est de l'échange présenté, on peut noter que les personnages des deux dialogues forment un couple (passé, dans le premier cas, actuel, dans le second) ; dans *Les indolents*, c'est l'amoureux, Tircis, qui ouvre l'échange, et Dorimène qui le clôt, alors que les rôles sont indéterminés dans *Colloque sentimental* (on ne sait pas exactement lequel des deux personnages essaie de ranimer la flamme de l'autre).

#### Les indolents

– Bah ! malgré les destins jaloux,  
Mourons ensemble, voulez-vous ?  
3 – La proposition est rare.

– Le rare est le bon. Donc mourons  
Comme dans les Décamérons.  
6 – Hi ! hi ! hi ! quel amant bizarre !

– Bizarre, je ne sais. Amant  
Irréprochable, assurément.  
9 Si vous voulez, mourons ensemble ?

– Monsieur, vous raillez mieux encor  
Que vous n'aimez, et parlez d'or ;  
12 Mais taisons-nous, si bon vous semble ! –

Si bien que ce soir-là Tircis  
Et Dorimène, à deux assis  
15 Non loin de deux silvains hilares,

Eurent l'inexpiable tort  
D'ajourner une exquise mort.  
18 Hi ! hi ! hi ! les amants bizarres.  
*Fêtes galantes*<sup>2</sup>

Commençons par analyser *Les indolents*. L'un des intérêts du poème est certainement le jeu sur le double sens de la proposition de l'amant (« Mourons ensemble, voulez-vous ? », v. 2), qui est éclairé par la chute du poème (« [...] Tircis / Et Dorimène [...] / Eurent l'inexpiable tort / D'ajourner une exquise mort », v. 13-14, 16-17) ; cette mort

<sup>2</sup> *Les indolents*, in Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes* (OPC), Paris, Gallimard, 1962, p. 118.

à laquelle Tircis fait allusion au deuxième vers est en fait « le délicieux anéantissement du plaisir<sup>3</sup> ». Verlaine a donc ici recours à l'équivoque, procédé que décrit Bernard Dupriez comme suit : « par une modification, graphique ou autre, on introduit, dans une phrase qui avait déjà un sens complet, un deuxième sens, distinct et complet lui aussi<sup>4</sup> ». L'ironie tient donc à cette superposition de sens et au rapport étroit qui existe entre la pointe et le titre du poème, « Les indolents », puisque « l'inexpiable tort » des deux amants est d'avoir manqué une occasion par indolence, par manque de passion et de sensibilité (Littré définit l'indolent comme celui « qui ne se donne pas de peine », « qui ne s'émeut de rien »).

Les deux dernières strophes du poème, comme nous l'avons mentionné plus haut, ne font pas partie du dialogue entre Tircis et Dorimène, elles effectuent une rupture du mode énonciatif : l'énonciation peut ici être attribuée à un commentateur de la scène, qui, après avoir rapporté les paroles des personnages, donne sa propre impression. Jacques Robichez émet cependant l'hypothèse que l'instance d'énonciation, dans le vers final du poème, « Hi ! hi ! hi ! les amants bizarres », serait les deux « silvains hilares », qui railleraient ainsi les propos des amoureux<sup>5</sup>. On pourrait donc penser que cet énoncé est une mention-écho ironique. Toutefois, il ne semble pas avoir pour but de disqualifier les paroles de Dorimène ou d'en montrer la non-pertinence. Au contraire, c'est moins l'énoncé que l'énonciatrice, et son partenaire, qui est ici visé : le commentateur (ou les deux silvains) raille les personnages indolents, en les qualifiant de « bizarres », c'est-à-dire « qui s'écarte[nt] du goût, des usages reçus » (Littré). La posture énonciative du commentateur, et plus précisément du commentateur railleur, se moquant des personnages qu'il décrit, se

<sup>3</sup> Jacques Robichez, *Les indolents*, note 5, in Paul Verlaine, *Œuvres poétiques* (JR), éd. par Jacques Robichez, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1995 [1986], p. 567.

<sup>4</sup> Bernard Dupriez, article « Équivoque », *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », n. 1370, 1984, p. 197. Dans son article sur la pointe, Efim Etkind parle plus généralement de « mot qui change le contenu formé par le texte qui précède ». Cf. « L'épigramme : la structure de la pointe », *Poétique*, vol. 22, n. 86, avril 1991, p. 145.

<sup>5</sup> Cf. J. Robichez, *Les indolents*, note 5, in JR, p. 567.

retrouve donc autant dans les scènes galantes que dans *Les indolents*. Il se pourrait aussi que le commentateur raille le langage des personnages, et ces derniers par ricochet, notamment en reprenant le substantif « amant », que Tircis utilise avec une majuscule (ce qui assimile le titre à un rôle théâtral), et qui est l'un des quelques archaïsmes et expressions précieuses du dialogue (« destins jaloux », « les Décamérons », « le rare », « Amant irréprochable », « parler d'or »).

L'échange entre Tircis et Dorimène comporte diverses stratégies illocutoires qui sont, pour nous, porteuses d'ironie ; c'est pourquoi nous en proposons une analyse détaillée. Nous aurons ici recours à quelques éléments de la méthode d'analyse des micro-actions dans le texte théâtral de Michel Vinaver<sup>6</sup> (esquive, reprise, non-réponse). Pour ce qui est de l'espace textuel de chaque interlocuteur, on remarque qu'il y a un léger déséquilibre (les trois répliques de Tircis se déroulent sur sept vers, et celles de Dorimène, sur cinq), mais surtout que s'opère un renversement à la faveur de Dorimène : les paroles de Tircis occupent deux vers sur trois dans les deux premiers tercets, puis le troisième tercet au complet, celles de Dorimène sont d'abord très courtes (un vers dans les deux premiers tercets, et aucun dans le troisième), mais sa dernière intervention remplit tout le quatrième tercet. C'est donc l'amante qui a le dernier mot de l'échange, et qui finit par refuser la proposition réitérée de Tircis.

Voyons maintenant comment s'articule l'échange. C'est Tircis qui ouvre l'entretien, avec l'interjection « Bah ! », « exprimant l'insouciance, l'indifférence<sup>7</sup> », ce qui est tout à fait en accord avec le titre dont nous avons parlé plus haut . Tircis fait donc une proposition précise à Dorimène (« Bah ! malgré les destins jaloux / Mourons ensemble, voulez-

<sup>6</sup> Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 893-912.

<sup>7</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert 1*, article « Bah », Paris, Le Robert, 1987, p. 152.



vous ? », v. 1-2), mais cette dernière n'y répond pas directement (« La proposition est rare »). Tircis formule sa demande sur le mode interrogatif (« voulez-vous ? »), elle suppose une réponse positive ou négative (en tout cas, l'une des deux alternatives). Or, la réplique de Dorimène ne porte non pas sur l'objet de l'énoncé, mais sur cet énoncé lui-même : l'amante qualifie la proposition, sans clairement la refuser ou l'accepter. C'est une non-réponse, une esquivé. Le choix de l'adjectif « rare » peut laisser supposer que Dorimène conçoit favorablement la proposition de Tircis, même si elle n'y répond pas directement : en effet, le terme « se dit des choses excellentes et non communes<sup>8</sup> ». Toutefois, la réplique suivante de Dorimène, « Hi ! hi ! hi ! quel amant bizarre ! », indiquerait plutôt que l'adjectif « rare » est employé dans le sens de « singulier, bizarre, en parlant des choses » (quatrième sens du terme, selon Littré) ; la première intervention de Dorimène comporterait alors un refus implicite.

Avec sa deuxième réplique, Tircis entre dans le jeu de Dorimène : il reprend l'adjectif « rare » et, par transfert de classe, en fait un substantif, il l'associe au « bon », et réitère sa demande en introduisant une référence galante (« [...] Donc mourons / Comme dans les Décamérons », v. 4-5). À cette seconde proposition, Dorimène répond encore plus indirectement que la première fois, elle détourne la question vers l'amant ; l'intervention porte cette fois sur l'énonciateur, plutôt que sur le contenu de l'énoncé ou l'acte d'énonciation. La réplique suivante de Tircis reprend le même procédé des vers 4 et 5 : reprise des mots de la partenaire, « bizarre » et « amant », dans la direction souhaitée, celle de « l'exquise mort ».

Viennent enfin les dernières paroles de Dorimène, qui mettent un terme à l'échange. L'amante conjugue ici les deux procédés d'esquivé employés auparavant : elle détourne la

---

<sup>8</sup> Littré, article « Rare », troisième sens.

proposition vers l'énonciateur et son acte d'énonciation. La phrase « Monsieur, vous raillez mieux encor / Que vous n'aimez, et parlez d'or » pourrait être comprise comme une réponse indirecte à la demande pressante de Tircis, par laquelle Dorimène indiquerait qu'elle préfère les paroles de l'amant à ses gestes. Le syntagme « parler d'or » irait dans ce sens, puisque les mots du personnage seraient ainsi « ce qu'il y a de mieux à dire dans la circonstance ou ce qu'il y a de plus satisfaisant pour celui à qui [l'on] parle » (Littre).

La dernière phrase de Dorimène (« Mais taisons-nous, si bon vous semble ! ») rompt l'échange à plusieurs niveaux. L'amante répond ici, toujours indirectement, à la proposition de Tircis ; elle la refuse, non par la négative, mais par une nouvelle proposition. Cette dernière a un effet incongru, puisque le personnage enjoint son partenaire au silence, alors même qu'il vient à peine de louer son langage. Ces paroles sous-tendent la fin de la discussion, et la non-action, par opposition aux gestes que présuppose la proposition de Tircis ; les deux autres répliques de Dorimène pourraient donc être conçues comme des tentatives de découragement de l'amant. Il nous semble que cette phrase est aussi ironique par la proximité sonore avec le vers 9 (« Si vous voulez, mourons ensemble ? »). Sans parler de mention-écho, remarquons que les syntagmes « mourons ensemble » et « si bon vous semble » sont proches au niveau phonique, outre la rime en [sãbl], les sons [u], [ʒ], [ã] sont présents dans les deux expressions. Aux niveaux sémantique et syntaxique, les syntagmes « si vous voulez » et « si bon vous semble » sont des variantes de la même formule. Les deux propositions sont en outre semblables pour ce qui est du choix du mode verbal, l'impératif (« mourons », « taisons-nous »). On pourrait donc croire que Dorimène reprend presque les paroles de Tircis (et son procédé) pour s'en moquer, pour le railler.

Si l'on tente maintenant de faire une synthèse de l'analyse de cet échange, on constate que les deux personnages ont chacun sa stratégie. Ainsi, les paroles de Tircis

fonctionnent toujours par reprise, sur deux plans. Le premier est celui de la demande, réitérée avec de légères variations (la première proposition et la troisième sont, syntaxiquement, fort proches, « Mourons ensemble, voulez-vous ? » et « Si vous voulez, mourons ensemble ? »). Le second est celui de la reprise des paroles de Dorimène, chaque fois réorientées dans la direction souhaitée. La reprise est donc très présente dans le poème, et pas seulement dans le vers final ; d'ailleurs, la stratégie de Tircis est à l'opposé de la mention-écho, telle que définie par Dan Sperber et Deirdre Wilson<sup>9</sup>, car Tircis ne cherche pas à disqualifier les paroles de sa partenaire, il s'ingénie à les ramener sur le terrain de la galanterie. Le procédé de Dorimène est celui de l'esquive, comme on l'a vu. L'amante répond toujours obliquement, elle déplace toujours l'objet de l'énoncé. L'ironie de l'échange tient donc à la contradiction entre les désirs des deux personnages, entre leurs paroles, qui suivent des directions opposées : Tircis et Dorimène ne peuvent se rejoindre, comme le montre le lien qu'on peut établir entre l'indolence des personnages et leurs répliques. Au début de l'échange, malgré l'interjection « Bah ! », Tircis n'est pas vraiment indolent, il formule sa demande, et la reprend avec insistance. Dorimène, de son côté, semble nonchalante, elle se contente de répondre par la bande. Puis, c'est elle qui prend le dessus dans l'échange, et son indifférence la conduit à refuser la demande de Tircis. Ce dernier est indolent quand il ne se donne plus la peine de répondre. En fait, les amants sont en contradiction tout au long du dialogue (l'un veut quelque chose que l'autre ne veut pas), mais ils sont enfin réunis dans leur indolence, dans les deux derniers tercets, comme le souligne le vers 18, qui qualifie les deux personnages.

---

<sup>9</sup> Cf. notre introduction, *supra*, p. 12-13.

## Colloque sentimental

Dans le vieux parc solitaire et glacé  
2 Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,  
4 Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé  
6 Deux spectres ont évoqué le passé.

– Te souvient-il de notre extase ancienne ?  
8 – Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?

– Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ?  
10 Toujours vois-tu mon âme en rêve ? – Non.

– Ah ! les beaux jours de bonheur indicible  
12 Où nous joignons nos bouches ! – C'est possible.

– Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !  
14 – L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,  
16 Et la nuit seule entendit leurs paroles.  
*Fêtes galantes* (OPC, p. 121)

*Colloque sentimental* est un autre dialogue ironique, mais il est plus proche de *Mandoline* et de *Clair de lune* que des *Indolents*, ou de *À la promenade* et *Les ingénus* ; il semble y avoir en effet une certaine nostalgie dans le poème, notamment dans la pointe. L'ironie n'y est pas dominante, elle s'inscrit principalement dans le dialogue entre les amoureux, dans le décalage entre les positions de chacun.

Voyons cet entretien de plus près. Il s'ouvre sur une tentative du premier personnage (l'amant ou l'amante) de ranimer la flamme de son partenaire par l'évocation de leur « extase ancienne » (v. 7). Son interlocuteur esquive la question, répondant par une autre question, qui reprend le verbe « souvenir ». En fait, comme Dorimène, le personnage déplace la question, ici vers le but, les intentions de son partenaire (« Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ? ») ; ce dernier opte alors pour un autre type d'esquive : plutôt que d'expliquer ses motifs, il rapporte ses interrogations sur les sentiments présents du second personnage (« – Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ? / Toujours vois-tu mon âme en rêve ? », v. 9-10). La répétition de l'adverbe « toujours » indique ici à la fois l'insistance du personnage et l'actualité de ses sentiments. Joseph Sanchez émet l'hypothèse que ces deux questions, comme celle du vers 7, expriment un souhait par métonymie, celui d'être encore aimé : « l'effet pour la cause, le souvenir de l'extase

ancienne pour sa cause, l'amour encore vif<sup>10</sup> », les battements de cœur et les rêves tendres pour sa source, le sentiment amoureux. Ces questions sont donc, implicitement, des déclarations d'amour.

Les interrogations des vers 9 et 10 suscitent une réponse, cinglante, brève et directe, « – Non. » Le décalage avec les paroles et les sentiments du premier allocataire est frappant. Mais ce dernier ne s'avoue toujours pas battu, il tente un nouveau rappel des temps passés (« – Ah ! les beaux jours de bonheur indicible / Où nous joignons nos bouches ! »), qui attire une répartie presque aussi brève que le « Non » du vers 10, « – C'est possible ». Cela ne constitue pas tout à fait une esquivé, ni une réponse directe, mais cela pourrait simplement exprimer l'indifférence ; selon Sanchez, le personnage « concède tout au plus à [son partenaire] qu'ils ont été jadis liés<sup>11</sup> ». Le premier interlocuteur lance alors une autre affirmation destinée à raviver la flamme de son partenaire, portant, à nouveau, sur le passé (« – Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir ! »). La réponse de ce dernier clôt l'échange par un chiasme frappant, qui anéantit tout espoir chez son allocataire.

Cette réplique est particulièrement intéressante pour nous ; elle serait une forme de mention-écho ironique, puisque le personnage reprend ici les paroles de l'autre, pour en montrer la non-pertinence. Mais, ces paroles, il les modifie à son gré, il inverse les termes « espoir » et « ciel » et y joint des éléments négatifs : « – L'espoir *a fui, vaincu*, vers le ciel *noir*<sup>12</sup> ». Le mode exclamatif disparaît au profit du mode constatif, dont l'émotion est totalement exclue. Le procédé de la reprise ne produit donc pas le même effet ici que dans *Les indolents* ; l'allocataire indifférent reprend les paroles de son partenaire pour les disqualifier, alors que Tircis détourne les mots de Dorimène à son profit.

<sup>10</sup> Joseph Sanchez, « *Colloque sentimental* de Paul Verlaine : stéréotypes et implicite dans le discours poétique », *Revue Verlaine* 3-4, 1996, p. 122. Notre analyse doit beaucoup à cet article.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>12</sup> Nous soulignons.

Le décalage ironique entre les sentiments des deux amoureux s'inscrit aussi dans certains choix énonciatifs du dialogue. Il y a d'abord une opposition de « vous » à « tu ». Le premier interlocuteur emploie le pronom personnel « tu », lorsqu'il s'adresse à son partenaire ; ce choix met l'accent sur la complicité, sur la relation d'intimité entre les deux personnages. Mais son allocutaire emploie le « vous », qui crée plutôt une barrière, une distance (temporelle, physique, émotive) entre les deux personnages. Ensuite, il y a inversion dans la désignation de l'allocutaire. Dans les paroles du premier interlocuteur, il y a un passage de la forme réfléchie « te » (v. 7, « te souvient-il [...] ? »), au groupe nominal sujet « ton cœur » (v. 9), puis au pronom sujet « tu » (v. 10) ; l'allocutaire est donc marqué de plus en plus explicitement. Au contraire, dans les paroles du second personnage, le partenaire, présent au vers 8 (« vous »), disparaît des énoncés subséquents (v. 10, 12, 14). Le premier interlocuteur semble chercher à s'imposer comme objet du désir de son allocutaire (v. 10, « mon âme », complément de « vois-tu »), mais ce dernier opte pour une mise à distance à l'égard de son partenaire, mais aussi de ses propos (le vers 14 détourne le vers 13, l'énoncé du vers 12 met en doute les vers 11-12<sup>13</sup>).

Enfin, le décalage entre les questions pressantes du premier allocutaire, et les réponses cinglantes de son partenaire peut être lié au titre du poème, si l'on retient la définition que donne Pierre Larousse du terme « colloque », plutôt que celle de Littré : « conférence, entretien dans lequel on s'efforce d'éclaircir un point ou de prendre une décision<sup>14</sup> ». Le choix de l'adjectif « sentimental » serait ici justifié par les nombreuses questions de l'un des amoureux, qui pourraient donc être interprétées dans cette optique, celle de savoir si l'amour survit au temps qui passe chez son partenaire.

<sup>13</sup> Cf. J. Sanchez, art. cité, p. 126-127.

<sup>14</sup> Pierre Larousse, article « Colloque », *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 5, Paris, 1905 [1866-1890], p. 624. Littré définit de son côté le colloque comme une « conférence entre deux ou plusieurs personnes ».

La pointe des *Indolents* et celle de *Colloque sentimental* pourraient être rapprochées, puisqu'elles utilisent toutes deux le procédé de la reprise. Cependant, la première est ouvertement ironique, tandis que la seconde ne l'est pas vraiment. C'est que la reprise est utilisée dans deux optiques différentes. Dans le premier cas, le locuteur reprend les paroles d'un personnage, et se moque de leur énonciateur, tandis que, dans le second, le commentateur de la scène reprend ses propres paroles (le vers 16 et le vers 4 sont presque identiques, comme le premier et le troisième distiques varient légèrement), mais sans que l'on puisse vraiment y détecter d'autodérision ou de raillerie à l'égard des personnages. Nous pensons, avec Jacques Robichez, que le poème se clôt sur « une note légèrement dissonante, qui introduit une nuance nouvelle [...] de discrétion, de silence et de paix<sup>15</sup> » ; peut-être l'association, à la rime, du syntagme « avoines folles » et du substantif « paroles » est-elle un peu dissonante, mais, dans le distique final (« Tels ils marchaient dans les avoines folles, / Et la nuit seule entendit leurs paroles »), les personnages se joignent à la nature, ils ne disparaissent pas complètement – comme c'était le cas dans les chutes, mélancoliques, de *Mandoline* et de *Clair de lune* –.

Cette harmonie entre les personnages et la nature serait peut-être liée à la personnification dont cette dernière est l'objet, dans les distiques « narratifs » du poème. Comme le remarque Joseph Sanchez, les adjectifs « vieux » et « solitaire » qualifient souvent des êtres humains, et l'adjectif « glacial » peut avoir une valeur psychologique (cf. « Dans le vieux parc solitaire et glacé », v. 1, 5<sup>16</sup>) ; si l'adjectif « folles » et le verbe « entendre » (v. 15 et 16) ne s'appliquent pas uniquement aux humains, ils participent cependant de cette humanisation de la nature. Le parc symboliserait la fin de l'existence (ce que suggèrent aussi les vers 2, 3 et 6, avec les termes « formes » et « spectres », les yeux

<sup>15</sup> J. Robichez, *Colloque sentimental*, note 3, in JR, p. 569.

<sup>16</sup> Cf. J. Sanchez, art. cité, p. 127-128.

morts et les lèvres molles), comme le dialogue, celle de l'amour. Ces éléments, de même que le fait que le poème se déroule au passé (« ont tout à l'heure passé », v. 2 ; « ont évoqué le passé », v. 6 ; « Et la nuit seule entendit leurs paroles », v. 16) conduisent Junko Fukuda à interpréter le poème et la fin des *Fêtes galantes* comme l'expression du désespoir : « le poète fait [ici] retentir, sans plus se cacher, sa voix désespérante : aucun ton ironique ou railleur ; [l]absence d'archaïsmes et de noms propres, [...] décor vague [...]»<sup>17</sup>, etc. Certes, *Colloque sentimental* est l'une des rares pièces du recueil qui emploie le passé (la plupart, en effet, se passant dans un perpétuel présent) ; les personnages de la Commedia dell'arte et du théâtre galant deviennent ici des « formes » et des « spectres », les « fêtes galantes » disparaissent (plus de costumes, de gaieté, de chant et de danse). Or, l'harmonie entre la nature et les personnages tient peut-être davantage à la mélancolie qu'au désespoir, d'autant plus que la présence de l'ironie dans le dialogue, le décalage, dans la situation présentée, entre deux êtres réunis dans le temps et l'espace mais séparés sur le plan des sentiments, remettent en cause ce désespoir.

Nous aurions pu étudier, dans cette section, un autre poème des *Fêtes galantes* qui prend la forme d'un dialogue, cette fois à quatre personnages. Il s'agit de *Sur l'herbe*. Nous avons cependant choisi de ne pas l'analyser, car il échappe à notre conception de l'ironie, nous apparaissant simplement comme rempli de gaieté et de bonne humeur. En ce sens, il n'est pas très éloigné de *En bateau*, où l'humour est aussi présent.

---

<sup>17</sup> Junko Fukuda, « L'ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », *Revue Verlaine* 5, 1997, p. 73.



### 3.3 Adresses amoureuses

#### Lettre

- Éloigné de vos yeux, Madame, par des soins  
 Impérieux (j'en prends tous les dieux à témoins),  
 Je languis et me meurs, comme c'est ma coutume  
 4 En pareil cas, et vais, le cœur plein d'amertume,  
 À travers des soucis où votre ombre me suit,  
 Le jour dans mes pensers, dans mes rêves la nuit,  
 Et la nuit et le jour, adorable Madame !  
 8 Si bien qu'enfin, mon corps faisant place à mon âme,  
 Je deviendrai fantôme à mon tour aussi, moi,  
 Et qu'alors, et parmi le lamentable émoi  
 Des enlacements vains et des désirs sans nombre,  
 12 Mon ombre se fondra pour jamais en votre ombre.

En attendant, je suis, très chère, ton valet.

- Tout se comporte-t-il là-bas comme il te plaît,  
 Ta perruche, ton chat, ton chien ? La compagnie  
 16 Est-elle toujours belle, et cette Silvanie  
 Dont j'eusse aimé l'œil noir si le tien n'était bleu,  
 Et qui parfois me fit des signes, palsambleu !  
 Te sert-elle toujours de douce confidente ?

- 20 Or, Madame, un projet impatient me hante  
 De conquérir le monde et tous ses trésors pour  
 Mettre à vos pieds ce gage – indigne – d'un amour  
 Égal à toutes les flammes les plus célèbres  
 24 Qui des grands cœurs aient fait resplendir les ténèbres.  
 Cléopâtre fut moins aimée, oui, sur ma foi !  
 Par Marc-Antoine et par César que vous par moi,  
 N'en doutez pas, Madame, et je saurai combattre  
 28 Comme César pour un sourire, ô Cléopâtre,  
 Et comme Antoine fuir au seul prix d'un baiser.

Sur ce, très chère, adieu. Car voilà trop causer,  
 Et le temps que l'on perd à lire une missive

- 32 N'aura jamais valu la peine qu'on l'écrive.  
*Fêtes galantes* (OPC, p. 117)

Nous ne tenterons pas, dans cette analyse, de montrer en quoi *Lettre* est une parodie des *Désespoirs amoureux* de Théophile de Viau ; cela a déjà été fait ailleurs<sup>18</sup>. Ce qui nous retient plutôt, dans cette pièce, est la variété des procédés ironiques utilisés, que nous aimerions commenter. D'abord, il est frappant de constater, que dès les premiers vers, l'enjambement est utilisé à des fins ironiques. Il a, dans les vers « Éloigné de vos yeux, Madame, par des soins / Impérieux [...] » (v. 1-2), un effet de mise en vedette de l'adjectif « impérieux ». Plus loin, l'enjambement des vers 3-4 a un effet comique : « Je languis et me meurs, comme c'est ma coutume / En pareil cas [...] ». Mais l'ironie de ces vers tient peut-être davantage à la technique généralisée de l'insertion qu'aux enjambements. Ainsi, malgré le point d'exclamation du vers 7, les douze vers de la première strophe constituent en fait une seule phrase, qui compte de nombreuses insertions, dont les adresses « Madame » et « adorable Madame » (v. 1 et 7 ; aussi, entre autres, v. 13. « En attendant, je suis, très chère, ton valet »), et une parenthèse, « (j'en prends tous les dieux à témoins) »

<sup>18</sup> Cf. Georges Zayed, *La formation littéraire de Verlaine*, Paris et Genève, Minard et Droz, 1962, p. 61-63.

(v. 2). De nombreux éléments sont aussi placés entre virgules, ce qui alourdit la phrase (« comme c'est ma coutume / En pareil cas », « le cœur plein d'amertume », etc.). On peut dire, avec Claude Cuénot, que « Verlaine s'amuse [ici] à briser le déroulement de la phrase pour produire cette impression de cassure qu'est l'ironie.<sup>19</sup> » Peut-être y a-t-il aussi dans ces vers une dimension parodique, puisque l'un des procédés favoris des précieux, selon René Bray, est l'insertion, dans la phrase, de mots superflus<sup>20</sup>.

Selon Jacques Robichez, « la seule originalité [de cet exercice littéraire] vient de l'opposition narquoise de "Madame" à "très-chère", de "vous" à "tu".<sup>21</sup> » Cette opposition nous retient en raison du fait qu'elle contribue à l'ironie de la pièce. Dans la première strophe, le locuteur s'adresse à son interlocutrice en la désignant par le titre de « Madame », il la vouvoie ; le vers 13, isolé entre deux strophes, établit un premier renversement, puisque « Madame » devient « très chère », « vous », « tu ». Ce passage de l'adresse formelle à l'adresse familière se traduit aussi par un passage à l'isotopie du monde domestique. Les sentiments sublimes, l'expression élevée (par exemple, « Le jour dans mes pensers, dans mes rêves la nuit », v. 6) font place au trivial et au quotidien (« Tout se comporte-t-il là-bas comme il te plaît ? / Ta perruche, ton chat, ton chien ? [...] », v. 14-15) ; le juron « palsambleu », d'un emploi archaïque, est quelque peu incongru dans ce contexte familial. Néanmoins, l'ironie tient surtout au décalage entre les deux régimes énonciatifs, et entre les deux isotopies, incompatibles, que chacun génère. De plus, la mention d'une rivale, dans cette *Lettre*, a quelque chose d'impertinent et d'insolent (« [...] et cette Silvanie / Dont j'eusse aimé l'œil noir si le tien n'était bleu / Et qui parfois me fit des signes, palsambleu ! », v. 16-18). La strophe suivante institue un retour à la distance,

<sup>19</sup> Claude Cuénot, *Le style de Paul Verlaine*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1963, p. 209.

<sup>20</sup> Cf. René Bray, *La préciosité et les précieux*, Paris, Nizet, 1960, p. 173 et suiv.

<sup>21</sup> J. Robichez, *Lettre*, note 2, in JR, p. 565.

avec, dès le vers 20, la reprise de la désignation « Madame ». La comparaison avec « les flammes les plus célèbres » (« Cléopâtre fut moins aimée, oui, sur ma foi ! / Par Marc-Antoine et par César que vous par moi », v. 25-26) a quelque chose d'artificiel, de conventionnel ; l'expression de l'amour se fait rhétorique, plutôt que véritablement passionnée. Vient enfin la dernière strophe, où l'expression « très chère » est reprise : le poème se termine sur une note familière et un peu sarcastique.

Ce rapide parcours des modalités énonciatives du poème met en lumière son paradoxe énonciatif : l'épistolier s'adresse à la dame qu'il aime, sa parole est tournée vers l'autre, mais il réfléchit aussi à sa propre énonciation. Cette pièce a une dimension autoréférentielle, qui est, pour nous, ironique, puisque le locuteur montre que son acte énonciatif est codé, qu'il est régi par des conventions (rappelons l'enjambement « comme c'est ma coutume / En pareil cas », v. 3-4, ou la comparaison dont nous avons plus haut parlé). Le locuteur affiche clairement ces conventions, pour mieux les déjouer. La deuxième strophe est donc ironique, non seulement parce qu'elle effectue une rupture énonciative par un passage au « tu », mais aussi parce qu'elle est incongrue par rapport aux conventions de l'épître amoureuse et à tout ce qu'elle implique (style élevé et figuré). Il nous semble qu'ici, Verlaine est précieux, si l'on s'en tient à la définition que donne René Bray du concept : « la préciosité, c'est-à-dire une expression qui se joue de soi.<sup>22</sup> » L'auteur écrit plus loin « Le poète se regarde écrire : Verlaine est incapable de ce détachement. » Bien que nous ne soyons pas en tout à fait en accord avec cette affirmation, nous pensons que la préciosité, telle qu'elle est ici présentée, se rapproche de l'ironie, et qu'elle est bien présente dans les vers de *Lettre*.

<sup>22</sup> R. Bray, « Les Fêtes galantes de Verlaine », in *La préciosité et les précieux. Op. cit.*, p. 293.

La pointe du poème est elle aussi autoréférentielle. On pourrait la comprendre comme une palinodie, comme un désaveu, de la part du locuteur, de sa propre énonciation, des sentiments évoquées et des idées exprimées ; ce serait une forme d'ironie autoréférentielle, puisque le locuteur semble davantage remettre en cause la valeur de son acte énonciatif que cet acte comme tel (« Car voilà trop causer », « N'aura jamais valu la peine qu'on l'écrive », 30, 32). Mais cette chute est peut-être aussi sarcastique, au sens où son éthos serait de blesser l'interlocutrice ou le lecteur<sup>23</sup> : on peut déceler une intention blessante dans le vers 31 (« Et le temps que l'on perd à lire une missive »), en particulier, qui tranche autant avec l'éloquence respectueuse des première et troisième strophes, qu'avec la familiarité de la deuxième.

#### Sérénade

<p>Comme la voix d'un mort qui chanterait Du fond de sa fosse, Maîtresse, entends monter vers ton retrait 4 Ma voix aigre et fausse.</p> <p>Ouvre ton âme et ton oreille au son De ma mandoline : Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson 8 Cruelle et câline.</p> <p>Je chanterai tes yeux d'or et d'onyx Purs de toutes ombres, Puis le Léthé de ton sein, puis le Styx 12 De tes cheveux sombres.</p> <p>Comme la voix d'un mort qui chanterait Du fond de sa fosse, Maîtresse, entends monter vers ton retrait 16 Ma voix aigre et fausse.</p>	<p>Puis je louerai beaucoup, comme il convient, Cette chair bénie Dont le parfum opulent me revient 20 Les nuits d'insomnie.</p> <p>Et pour finir, je dirai le baiser De ta lèvre rouge, Et ta douceur à me martyriser, 24 – Mon Ange ! – Ma Gouge !</p> <p>Ouvre ton âme et ton oreille au son De ma mandoline : Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson 28 Cruelle et câline. <i>Poèmes saturniens</i> (OPC, p. 80-81)</p>
--	--

Dans *Sérénade*, comme dans *Lettre*, c'est moins ce que Verlaine doit à ses prédécesseurs (la pièce est inspirée du *Beau Navire* de Baudelaire) qui nous intéresse que la manière dont Verlaine joue avec les conventions d'un genre, et les travestit. La sérénade est

<sup>23</sup> Selon Pierre Schontjes, l'éthos du sarcasme est de blesser, et celui de l'ironie, d'interroger. Cf. notre introduction, *supra*, p. 14-15.

« un concert donné le soir sous les fenêtres d'une personne que l'on voulait honorer ou divertir, surtout dans un contexte galant<sup>24</sup> ». Or, la sérénade que propose ici Verlaine est d'un registre volontairement déplaisant et blessant. On peut penser que le poème, comme la pointe de *Lettre*, est sarcastique : le locuteur loue la beauté de sa maîtresse par des métaphores mortuaires (le locuteur associe la chevelure et la poitrine de sa dame aux fleuves de la mort, dans la mythologie grecque : « Je chanterai [...] le Léthé de ton sein, puis le Styx / De tes cheveux sombres », v. 9, 11-12), il traite de sa « douceur à [l]e martyriser » (v. 24), et la qualifie de « gouge » (le terme « signifie femme ou fille avec un sens très familier et quelquefois de dénigrement », Littré).

Pourtant, certains éléments du poème nous font croire qu'il y a ici un jeu sur les conventions, semblable à celui de *Lettre*. Comme l'épistolier précieux, le « donneur de sérénades » est conscient de l'artifice de sa déclaration (« Puis je louerai *beaucoup, comme il convient*<sup>25</sup>, / Cette chair bénie / [...] », v. 17-18). Le modalisateur « beaucoup », joint à la modalité déontique, introduit une distance entre le locuteur et son propos. C'est en ce sens qu'on peut parler ici d'un des avatars de l'ironie auto-référentielle : ce n'est pas tant que le locuteur nie son énonciation, c'est plutôt qu'il en diminue la portée, par des commentaires mettant en relief sa dimension codifiée (« je chanterai tes yeux d'or et d'onyx », v. 9 ; « Puis je louerai [...] », v. 17, « Et pour finir, je dirai le baiser », v. 21).

En fait, les vers « Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson / Cruelle et câline » résument fort bien la posture du poème : alliance d'éléments contradictoires. Le locuteur loue et blâme à la fois sa maîtresse (ce que le vers « – Mon Ange ! – Ma Gouge ! » traduit bien, v. 21), il accomplit un acte d'énonciation tout en le reniant (en indiquant

<sup>24</sup> *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, article « Sérénade », Paris, Le Robert, 1998 [1992], p. 3474.

<sup>25</sup> Nous soulignons.

explicitement les conventions du genre). Le poème serait donc une sérénade dans les deux sens du terme : celui d'un hommage à une dame aimée, mais aussi, « charivari, bruits discordants qu'on fait par raillerie, sous les fenêtres de quelqu'un<sup>26</sup> ». Le zeugme des vers 5-6, « Ouvre ton âme et ton oreille au son / De ma mandoline » et la comparaison insolite des strophes 1 et 4 (« Comme la voix d'un mort qui chanterait / Du fond de sa fosse, / Maîtresse, entends monter [...] ») participent en outre à l'ironie du poème, par des touches incongrues.

Nous aborderons maintenant, très brièvement, trois autres adresses qui mettent chacune en place un ou deux procédés ironiques. La première est *Dans la grotte*, une pièce des *Fêtes galantes* que la critique a reconnu comme un pastiche de la littérature précieuse. L'exagération y est à la base de l'ironie. Le poème est saturé d'hyperboles (« Car ma détresse est infinie », v. 2 ; « Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie / Est une agnelle au prix de vous », v. 3-4 ; « Ce glaive [...] / Va finir ma vie et ma peine ! », v. 6, 8) et d'archaïsmes (« au prix de », « céans », « ce glaive », « Amour perça-t-il pas », « votre œil m'eut lui », etc.), si bien que, « par (son) emphase même, [l'énonciation] dénonce l'artifice de la scène<sup>27</sup> » : nulle émotion sincère dans les paroles de l'amoureux délaissé. Le poème serait du côté de la parodie, plutôt que de l'ironie auto-référentielle, car c'est surtout le rapport à l'intertexte précieux qui ressort de l'analyse (« le suicide amoureux [est d'ailleurs, indique Jacques Robichez,] l'une des situations favorites de la littérature précieuse<sup>28</sup> »).

Dans la deuxième pièce, *Lassitude*, l'ironie, prend la forme de touches précises, comme dans les scènes galantes du deuxième chapitre : insertion de syntagmes ou de

<sup>26</sup> P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 14, article « Sérénade », p. 584.

<sup>27</sup> Joël Dalançon, *Poésie et peinture des « Fêtes galantes » de Verlaine aux « Complaintes » de Laforgue*, thèse de doctorat, cité par Junko Fukuda, in art. cité, p. 63.

<sup>28</sup> J. Robichez, *Dans la grotte*, note 1, in JR, p. 556.

propositions « superflus » (« Même au fort du déduit, parfois, *vois-tu, l'amante*<sup>29</sup> », v. 3 ; « Mais dans ton cher cœur d'or, *me dis-tu, mon enfant*, », v. 9) ou apportant un commentaire sur l'objet de l'énonciation (« Va, l'étreinte jalouse et le spasme obsesseur / Ne valent pas un long baiser, *même qui mente !* », v. 7-8 ; « Mets ton front sur mon front et ta main dans ma main, / Et fais-moi des serments *que tu rompras demain* », v. 12-13). Dans ces deux derniers exemples, la tendresse s'associe à l'ironie, ce qui a pour effet d'atténuer la dimension critique du commentaire. Les deux incisives du poème (« Laisse-la trompeter à son aise, *la gueuse!* », v. 11 ; « Et pleurons jusqu'au jour, *ô petite fougueuse !* », v. 14) contribuent elles aussi à l'ironie, car les deux substantifs choisis, axiologiquement marqués, raillent la « fauve passion » et l'amante. D'ailleurs, cette dernière est associée à « gueuse » à la fois par la rime (« gueuse-fougueuse », v. 11, 14) et par le substantif « fougueuse », qui inclut, graphiquement, le terme. On peut en outre comprendre le vers 11 comme une reprise ironique (sémantique, plutôt que lexicale) des vers 9 et 10 (« Mais dans ton cher cœur d'or, me dis-tu, mon enfant, / La fauve passion va sonnante l'olifant !... »), où le verbe « trompeter » se substitue à l'expression « aller sonnante l'olifant » : l'énoncé serait ici une forme de mention-écho ironique, par laquelle l'amoureux disqualifie la pensée de sa partenaire.

Dans la quatrième pièce de *Sagesse* III, sous-titrée « Gaspard Hauser chante<sup>30</sup> », l'énonciateur ne s'adresse pas à sa bien-aimée, mais à de vagues interlocuteurs (« Ô vous tous, ma peine est profonde : Priez pour le pauvre Gaspard ! », v. 15-16). Le dernier vers des trois premières strophes est ironique : chaque fois, il commente l'objet de l'énonciation, en reprenant des éléments et en leur attribuant une valeur négative (« Je suis venu [...] / Vers les hommes des grandes villes : / Ils ne m'ont pas trouvé malin », v. 1, 3-4 ; « À vingt

<sup>29</sup> Nous soulignons.

<sup>30</sup> En italique et suivi de deux-points dans OPC, p. 279.

ans un trouble nouveau / [...] / M'a fait trouver belles les femmes : / Elles ne m'ont pas trouvé beau. », v. 5, 7-8). Selon Jean Foyard, « la forme essentielle du poème [...] est [la] disjonction entre deux thèmes, celui de l'élan et celui de la déception, [forme qui] se retrouve [...] jusqu'au niveau du syntagme et du mot<sup>31</sup> », par l'opposition beau-non beau (deuxième quatrain). La simplicité de la mise en forme de cette disjonction (inversion du sujet et du complément, reprise du verbe « trouver », deux-points permettant de faire l'économie d'un lien logique, etc.) contribuent certainement à l'efficacité de l'ironie, mais l'autodérision et l'ironie du sort aussi. La composante pragmatique du trope ironique est ici présente, mais la cible de la raillerie est celui qui énonce cette dernière ; on trouverait donc ici la figure du « chleuasme » ou « ironie tournée vers soi<sup>32</sup> », qui, particulièrement dans le troisième quatrain, est jumelée à l'ironie du sort :

Bien que sans patrie et sans roi  
Et très brave ne l'étant guère,  
J'ai voulu mourir à la guerre :  
12 La guerre n'a pas voulu de moi.

Les vers 9 et 10 raillent l'énonciateur grâce à des associations de mots incongrues, tandis que la figure du monde renversé et celle du rapport inattendu cause-conséquence sont amalgamées : le renversement est ici indissociable d'un certain rapport de cause à effet, souligné par les deux-points du vers 11. En fait, l'ironie s'associe parfaitement, dans ce poème, au lyrisme, à l'expression d'une émotion, sans que celle-ci ne soit moquée ou diminuée ; selon nous, l'expression « ironie lyrique », qu'emploie Junko Fukuda pour décrire la posture énonciative des *Fêtes galantes*<sup>33</sup>, correspond tout à fait à cette pièce.

<sup>31</sup> Jean Foyard, *Stylistique et genres littéraires*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1991, p. 55.

<sup>32</sup> B. Dupriez, article « Chleuasme », in *Gradus. Op. cit.*, p. 111.

<sup>33</sup> Tel est le titre de son article paru dans la *Revue Verlaine* en 1997.



### 3.4 Conclusions

Nous avons analysé, dans ce chapitre, des poèmes disparates, qui forment un corpus beaucoup moins homogène que celui des sonnets-portraits ou des scènes galantes. Cependant, quelques traits communs dans la manière dont l'ironie s'inscrit dans ces pièces peuvent être identifiés.

Dans les deux dialogues étudiés, c'est la reprise qui est le principal vecteur de l'ironie. En fait, on peut dire qu'elle structure *Les indolents* : presque toutes les paroles de Tircis sont une reprise (de ses propres paroles ou de celles de Dorimène), la pointe fait écho à la première intervention de Tircis (l'exquise mort) et à l'une des répliques de Dorimène. Dans *Colloque sentimental*, la reprise est ironique dans le dialogue, mais pas dans la partie narrative ; d'un côté, elle correspond à ce que Sperber et Wilson nomment « mention-écho », de l'autre, elle contribue au lyrisme ou à la mélancolie, comme la reprise du substantif dans *Clair de lune* (« Et leur chanson se mêle au clair de lune / Au calme clair de lune triste et beau », v. 8-9, cf. *infra*, p. 125).

L'ironie joue aussi, dans la partie dialoguée des deux pièces, sur le décalage entre les personnages, sur l'incompatibilité de leurs positions, et sur les stratégies illocutoires de chaque interlocuteur ; en effet, l'échange de paroles est cahoteux, puisque les personnages esquivent souvent les questions et propositions de leur partenaire, ils répondent de manière indirecte, ils détournent le sens des énoncés.

Dans les adresses, l'ironie s'inscrit dans un mouvement d'avancée et de recul. Ainsi, dans *Lettre et Sérénade*, le locuteur déclare sa flamme à la femme aimée, ce qu'il désavoue ensuite, en montrant que son énonciation est codée ; l'énonciateur de *Dans la grotte* exprime sa détresse sur le mode hyperbolique, ce qui est une forme de recul par

rapport à l'expression sincère d'une émotion. Dans *Lassitude*, l'énonciateur louange et raille sa maîtresse (ce qu'on trouve aussi dans *Sérénade*).

La pièce *Sagesse* III, IV (« Gaspard Hauser chante ») comporte elle aussi un mouvement vers l'avant et un recul (élan, puis déception), mais ce qui distingue ce poème de tous les autres de notre corpus, c'est que l'autodérision y est explicite. L'ironie y est tournée vers l'énonciateur, plutôt que vers les autres. Certes, dans certaines pièces, il y a de l'ironie auto-référentielle, mais cette dernière porte sur l'énoncé ou l'acte énonciatif, et non pas sur celui qui produit ces derniers ; dans *Lettre* et *Sérénade*, le locuteur raille son énonciation, plutôt que lui-même. Nous avons rencontré d'autres poèmes où l'ironie visait aussi le locuteur, mais cela était presque toujours d'une manière oblique : dans *Une grande dame*, le portraitiste s'inclut dans ceux dont il se moque, bien qu'aucune marque personnelle explicite ne soit présente ; dans *Les ingénus*, le locuteur raille des personnages qu'il désigne par le pronom inclusif « nous ». Or, dans « Gaspard Hauser chante », l'ironie prend directement pour cible l'énonciateur, elle s'inscrit dans le mouvement de déception du dernier vers des quatrains, un lieu stratégique qui confère à l'ironie une grande efficacité.

## CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Au seuil de notre étude de l'inscription de l'ironie dans l'œuvre poétique de Paul Verlaine, nous aimerions, dans un premier temps, mettre en relief ce que nous retenons de notre étude, et présenter les conclusions que l'on peut en tirer. Nous passerons ensuite à quelques remarques d'ordre plus général concernant l'ironie en poésie, et ce qui la caractérise.

Commençons par poser un regard d'ensemble sur notre travail. Le point le plus évident qui ressort de nos analyses est certainement la richesse du phénomène ironique : l'ironie verlainienne est véritablement polymorphe dans la vingtaine de poèmes étudiés, elle se présente chaque fois sous une forme unique, elle fait appel à des procédés variés. Bref, « l'ironie n'est pas une, mais plurielle<sup>1</sup> », comme le remarque Monique Yaari. À la lumière de notre étude, il est possible de cerner l'inscription de l'ironie chez Verlaine de manière un peu plus fine : dans certains cas, l'ironie est une figure micro-structurale, dans d'autres, elle est macro-structurale. Autrement dit, il y a des poèmes où l'ironie est repérable et isolable, et d'autres, où elle s'inscrit dans l'ensemble du texte et a partie liée avec tous ses niveaux. Cette distinction correspond en gros à celle que nous établissions entre les scènes galantes et les sonnets-portraits : d'un côté, l'ironie est limitée, elle s'associe souvent à la mélancolie et joue d'un nombre restreint d'éléments (principalement au niveau du lexème et de l'organisation syntaxique), de l'autre, elle est dominante, elle tient à un ensemble d'éléments, elle ne peut être réduite au mot. En fait, l'ironie est soit une partie du poème, aisément délimitable, soit un tout, dont les parties ne peuvent être séparées.

---

<sup>1</sup> Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans « Paludes »*, Birmingham, Summa Publications, 1981, p. 22.

Nous sommes bien consciente que cette classification a un caractère tranché et peu nuancé, qu'elle ne rend pas compte de la particularité et de l'originalité de chaque pièce. Elle a cependant l'avantage de rassembler des poèmes dont la posture énonciative et la thématique diffèrent. Ainsi, *Les indolents* peuvent être rapprochés des sonnets-portraits, où l'ironie est macro-structurale, alors que *Colloque sentimental*, *Lassitude*, « Gaspard Hauser chante » sont assez proches des scènes galantes, d'autant plus que la mélancolie est présente dans ces deux groupes de poèmes. Si certaines pièces peuvent être classées d'emblée dans l'une des deux catégories, d'autres posent problème. Par exemple, quelques scènes pourraient appartenir aux deux catégories : dans *Colombine* ou *Les ingénus*, la mélancolie est absente, l'ironie est délimitée, mais elle domine pour ce qui est du ton ; *Lettre*, *Sérénade* et *Dans la grotte* seraient peut-être plus proches des scènes que des sonnets-portraits, en raison du nombre limité de procédés ironiques, mais l'ironie y est tout de même dominante.

Cette manière de synthétiser l'inscription de l'ironie dans les poèmes de notre corpus n'est évidemment pas étrangère aux diverses conceptions de l'ironie présentées en introduction. L'idée que l'ironie puisse être une figure micro-structurale correspond à la plupart des conceptions linguistiques, et à celle de Catherine Kerbrat-Orecchioni, en particulier. L'ironie comme trope convient bien aux scènes galantes, puisque l'ironie y a une valeur pragmatique, elle est basée sur la notion de décalage et elle comporte une dimension évaluative. Dans nos analyses, nous nous sommes intéressée aux mots et à l'organisation syntaxique, à la caractérisation des personnages ; nous pouvions, chaque fois, identifier le ou les élément(s) porteur(s) d'ironie, élément(s) toujours isolable(s).

On aura reconnu, dans l'ironie macro-structurale, la théorie de Philippe Hamon, selon laquelle l'ironie est une figure de pensée. Nous avons vu qu'il était moins facile de

cerner complètement le phénomène ironique dans les sonnets-portraits, que l'on ne pouvait toujours préciser ce qui était ironique. C'est que ce type d'ironie joue d'un grand nombre d'éléments (mots, sons, syntaxe, vers, etc.), c'est une posture énonciative adoptée dans l'ensemble d'un texte littéraire, ici, le poème. Cette conception n'exclut pas complètement que l'ironie puisse prendre la forme d'un trope dans certains endroits du texte littéraire, ce qui s'accorde avec notre propre conception de l'ironie.

Que l'ironie soit micro ou macro-structurale dans les poèmes verlainiens, elle est indissociable de l'incongruité et de l'évaluation. Au niveau micro-structural, la place des mots dans la phrase et dans la structure strophique joue un rôle prépondérant dans la mise en forme textuelle de cette association de l'incongruité et de l'évaluation. La théorie des figures que propose le groupe  $\mu$  peut ici nous être utile pour synthétiser ce rôle, puisque l'une des quatre catégories de « métaboles » (« tout espèce de changement d'un aspect quelconque du langage<sup>2</sup> ») est celle des « métataxes », soit les « figures qui agissent sur la structure de la phrase<sup>3</sup> ».

Ces métataxes, comme les autres métaboles, peuvent fonctionner par suppression, par adjonction, par substitution ou par permutation. Parmi les figures de suppression, l'asyndète et la parataxe permettent de faire l'économie, d'un côté, des marques de coordination, de l'autre, des liens logiques entre des propositions. Elles peuvent donc s'associer au style descriptif qui caractérise à la fois les scènes galantes (nous avons employé l'expression « style du résumé ») et les sonnets-portraits : dans *Colombine*, les deux premières strophes présentent les soupirants de la demoiselle sans marques de coordination, tandis que les deux-points explicatifs retranchent les liens logiques entre les

<sup>2</sup> Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Langue et langage », 1970, p. 30.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

deux propositions du premier vers de *L'Apollon de Pont-Audemer*, « Un solide gaillard ! Dix-huit ans : larges bras. » L'ellipse du verbe « être », dans le vers de *Cortège*, « Un négrillon tout rouge », participe aussi de ce style économique et constatif.

Que les métataxes par adjonction soient fréquemment liées à l'ironie dans notre corpus n'est pas surprenant pour deux raisons : d'un côté, les adjonctions parenthéiques peuvent avoir, dans certains contextes, un effet incongru, de l'autre, elles sont l'un des lieux d'inscription de la subjectivité du locuteur<sup>4</sup>, et de l'évaluation des personnages. Ainsi, l'apposition, dans les scènes galantes, permet à l'énonciateur de railler les personnages qu'il décrit (« Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre / Vide un flacon sans plus attendre, / Et, pratique, entame un pâté », *Pantomime*). La parenthèse et l'apposition sont une forme de digression, apportant une information supplémentaire, parfois incongrue, comme dans la pièce liminaire des *Poèmes saturniens*, où les deux figures sont utilisées de manière quelque peu abusive (« Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci / Crurent, et c'est un point encor mal éclairci, / Lire [...] », v. 1-2 ; « (On a beaucoup raillé, sans penser que souvent / Le rire est ridicule autant que décevant, / Cette explication du mystère nocturne.) / [...] », v. 5-6, OPC, p. 57). La tmèse et l'insertion, que le groupe  $\mu$  classe parmi les métataxes par permutation, peuvent aussi jouer d'un ajout ironique (« Elle parle – et ses dents font un miroitement – / Italien, avec un léger accent russe », *Une grande dame*). Dans *L'Apollon de Pont-Audemer*, l'insertion contribue au ton gai et familier (« Mains à vous arracher la tête de l'épaule ; / [...] / Puis, à la danse, il a, ma foi, crâne air, le drôle ! »), et, dans *Lettre*, à la parodie du style précieux (« Éloigné de vos yeux, Madame, par des soins / Impérieux [...] »).

<sup>4</sup> Cf. « L'adjonction parenthéique », in Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Dunod, coll. « Lettres SUP », 1996 [1991 : Bordas], p. 172.

Les métataxes par adjonction répétitive ont aussi leur place dans l'ironie verlainienne ; de nombreuses formes de reprise ont un effet ironique, pensons au vers-refrain de *Monsieur Prudhomme*, « Et le printemps en fleur brille sur ses pantoufles », ou à celui des *Indolents*, « Hi ! hi ! hi ! les amants bizarres ». La mention-écho, reprise à valeur dévalorisante, est aussi présente dans *Colloque sentimental*, « L'espoir a fui, vaincu vers le ciel noir », ou, dans *Une grande dame*, « Vois, ô bon Buridan : "C'est une grande dame !" ». Les parallélismes syntaxiques (ainsi que phoniques) créent aussi des associations incongrues (« Monsieur Prudhomme », « monsieur Machin » ; « Il est grave : il est maire et père de famille », « Il est juste-milieu, botaniste et pansu »). Par ailleurs, si l'asyndète peut être porteuse d'ironie, la polysyndète aussi (par exemple, « C'est Tircis et c'est Aminte, / Et c'est l'éternel Clitandre, / Et c'est Damis [...] », dans *Mandoline*).

Pour ce qui est des métataxes par substitution, elles sont aussi présentes dans les poèmes de notre corpus, mais elles ne sont pas nécessairement porteuses d'ironie : on trouve, dans *Les indolents*, un exemple de transfert de classe (« Le rare est le bon ») et un chiasme dans *Femme et chatte* (« La main blanche et la blanche patte »).

Les rapports entre ironie et organisation syntaxique ne se limitent cependant pas à ces métataxes décrites par le groupe  $\mu$ . La mise en relief d'un nom ou d'un adjectif fait aussi partie des procédés ironiques verlainiens (« N'en médite pas moins ma ruine – l'infâme ! », *Jésuitisme*), ainsi que les discordances entre le vers et la syntaxe. Nous avons souvent traité de l'enjambement, de l'effet de rupture qu'il crée (*Colombine* : « Une belle enfant / Méchante ») ou des associations de strophe à strophe. Le choix des mots à la rime ne relève pas uniquement de l'organisation syntaxique, mais il contribue à l'ironie par des associations incongrues (telles « pantoufles-maroufles », dans *Monsieur Prudhomme*, ou « pastilles-bastilles », dans *Retour de Naples*) ; il nous semble que ces associations

dépassent le niveau des « métaplasmes » (figures agissant sur l'aspect sonore des mots) et qu'elles correspondent à ce que Sergio Cappello décrit comme l'interaction phono-sémantique en poésie<sup>5</sup>.

On ne peut évidemment ramener tous les éléments de nos analyses à l'organisation syntaxique, puisque l'ironie peut être, comme le suppose le groupe  $\mu$ , un « métalogisme », c'est-à-dire une figure qui modifie la valeur logique de la phrase ; nous avons d'ailleurs souvent eu recours à la conception de l'ironie auto-référentielle, à celle de l'ironie comme équivoque argumentative d'Alain Berrendonner et à la notion d'équivoque en général. Mais l'ironie peut aussi faire appel aux autres catégories de métaboles (métasémèmes, métataxes, métaplasmes) ; telle est d'ailleurs l'hypothèse de Gilberte Jacaret, dans son ouvrage sur l'œuvre d'Apollinaire<sup>6</sup>.

L'ironie verlainienne ne se limite pas à ces figures ; l'association de l'incongruité et de l'évaluation peut dépasser le niveau de la phrase, et atteindre l'ensemble du texte littéraire, soit le niveau macro-structural. L'ironie peut mettre en œuvre diverses opérations, dont l'accumulation ; par exemple, une partie de l'ironie de *Monsieur Prudhomme* est liée à l'accumulation d'éléments incongrus dans un portrait apparemment objectif, et celle de *Une grande dame*, à l'accumulation de références hétéroclites. L'association d'éléments paradoxaux peut être lexicale (« Trompeurs exquis et coquettes charmantes »), mais aussi sémantique (isotopies de la guerre et de l'amour, dans *Retour de Naples*), comme l'ironie peut avoir recours à l'opposition entre des mots, des parties d'un poème, des isotopies, des intertextes, etc. La concentration peut jouer sur le plan du style (« style du résumé », du

<sup>5</sup> Cf. Sergio Cappello, *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie*, Bologne, CLUEB, coll. « Il ventaglio », n. 2, 1990.

<sup>6</sup> Cf. Gilberte Jacaret, *La dialectique de l'ironie et du lyrisme dans « Alcools » et « Calligrammes » de G. Apollinaire*, Paris, Nizet, 1984, p. 19.



portraitiste « objectif », du commentateur d'une scène galante), mais aussi des idées (la gravité, trait qui est le résumé du bourgeois, dans *Monsieur Prudhomme*).

L'interxtualité échappe elle aussi à la classification des figures du groupe  $\mu$  ; pourtant, elle joue un rôle primordial dans l'ironie des poèmes de notre corpus. Elle est présente dans les sonnets-portraits, dans lesquels le lecteur reconnaît des types de la société du XIXe siècle et des allusions à Dumas, Monnier, Baudelaire, Leconte de Lisle, Hugo, etc. Elle est au fondement de l'ironie des scènes du deuxième chapitre, qui sont en décalage par rapport à la représentation courante des « fêtes galantes ». Elle a une place dans les adresses, que l'on ne peut comprendre sans un intertexte précieux.

La forme du poème peut aussi avoir partie liée avec l'ironie. On a vu que les configurations antithétiques et argumentatives du sonnet suscitent des associations et oppositions d'ordre sonore, sémantique et strophique qui peuvent être porteuses d'ironie ; rappelons le contraste entre les deux scénarios de la mort du personnage dans *L'Apollon de Pont-Audemer*, ou la leçon extrémiste du locuteur de *Une grande dame*. Le choix de l'alternance de mètres courts et longs peut avoir un effet incongru, comme dans *Colombine et Sérénade*.

Notre étude de l'inscription de l'ironie dans l'œuvre de Verlaine montre bien que l'ironie est polymorphe, et qu'elle a quelques lieux privilégiés. La pointe en est certainement le lieu par excellence : elle permet de clore le poème sur quelque chose de frappant, d'inattendu, d'incongru, elle induit parfois, par l'introduction d'une nouvelle isotopie, une relecture du poème (cf. *L'Apollon de Pont-Audemer*, *Retour de Naples*, *Une grande dame*). En fait, on a vu que la majorité des pièces étudiées comporte une pointe ironique ; dans les rares poèmes où la pointe n'est pas ironique, c'est la mélancolie qui est

présente, notamment avec l'isotopie cosmos. Remarquons en outre que la fin d'une strophe peut aussi avoir une valeur clausurale, comme dans « Gaspard Hauser chante ».

L'enjambement convient aussi très bien à l'ironie en poésie, il permet de mettre en relief certains mots, il crée parfois un effet comique ou pittoresque, comme les associations de mots à la rime, dont il a été plus haut question. Les parallélismes phoniques et syntaxiques permettent de mettre l'accent sur certains éléments, de les répéter afin d'en montrer l'importance ou la non-pertinence (mention-écho et ironie auto-référentielle).

Nous avons pour objectif, dans le cadre de ce mémoire, de cerner le fonctionnement de l'ironie dans l'œuvre poétique de Verlaine ; nous pensons avoir décrit le rôle de l'ironie dans l'organisation du discours, son interaction avec tous les constituants du texte littéraire, ses divers aspects dans les poèmes étudiés. Nous croyons avoir montré la richesse du phénomène ironique verlainien, et sa particularité dans chaque pièce. Néanmoins, nous sommes bien consciente que nos analyses sont le fruit d'un choix subjectif : nous avons tenté de donner une certaine cohérence à nos chapitres, si bien que nous avons dû mettre de côté des poèmes fort intéressants. C'est le cas d'*Art poétique*, par exemple, ou de certains passages des « récits diaboliques » de *Jadis et Naguère* ; nous aurions aussi pu étudier des « scènes mortuaires », bien que le corpus aurait été moins homogène que celui des scènes galantes.

Nous nous rendons compte que nous n'avons finalement analysé qu'un nombre restreint de poèmes (environ vingt-cinq), et qu'il serait dangereux de tenter d'appliquer nos conclusions à toute l'œuvre poétique de Verlaine. Sans viser trop grand, nous pensons que l'ironie fait partie intégrante de la poétique de Verlaine, à tout le moins de celle des *Poèmes saturniens* et des *Fêtes galantes*, puisqu'on distingue souvent diverses « manières » du

poète (le Verlaine des *Romances sans paroles*, celui des cycles religieux, celui de *La Bonne chanson*, etc.). Dans les poèmes étudiés, nulle fadeur verlainienne, le poète se fait moqueur, il raille les personnages de la Commedia dell'arte, les types de sa société, le style précieux. Et pourtant, les éléments caractéristiques de son art sont aussi présents dans les poèmes ironiques : mélancolie (dans quelques scènes galantes), références à la peinture et à la musique (le portrait littéraire, les « fêtes galantes » écrites et peintes), innovation formelle (*Mandoline* est en heptasyllabes, il y a des enjambements et une alternance de mètres dans *Colombine*).

Nous sommes tout à fait en accord avec les affirmations de Gilles Vannier : « En réalité, Verlaine est fondamentalement déroutant. C'est même cette capacité à déjouer les pièges du quotidien, à s'écarter comme un enfant du convenu, qui fait l'essence de son art.<sup>7</sup> » Certes, ces remarques sont fort générales, mais elles sont valides pour l'ironie verlainienne. Notre étude montre en effet que Verlaine, avec l'ironie, surprend et déroute le lecteur, qu'il l'oblige à être attentif à des éléments de tous les niveaux du poème, qu'il le pousse à s'interroger sur le sens des mots, sur la valeur de ses propos, et à ne pas tout prendre au pied de la lettre.

---

<sup>7</sup> Gilles Vanier, *Verlaine ou l'enfance de l'art*, Paris, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1993, p. 45.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Sur Verlaine

#### 1.1. Éditions utilisées

VERLAINE, Paul, *Oeuvres complètes*, éd. par Octave Nadal, 2 tomes, Paris, Club des Libraires de France, Club du meilleur livre, 1959-1960.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques*, éd. par Jacques Robichez, Paris, Garnier, 1986.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Yves-Alain Favre, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

#### 1.2 Études spécialisées

AGUETTANT, Louis, *Verlaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables », 1995.

ANDRÈS, Philippe, « Verlaine et Banville, *Parallèlement* », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996, dirigé par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », n. 46, 2000, p. 291-306.

AROUI, Jean-Louis, « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, vol. 26, n. 95, septembre 1993, p. 279-299.

AROUI, Jean-Louis, « Les tercets verlainiens », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996, dirigé par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », n. 46, 2000, p. 225-242.

BARLOW, Michel, *Poésies. Verlaine*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre. Littérature. Étude thématique », 1982.

BIVORT, Olivier, « Verlaine à la manière de Verlaine », in *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998, p. 289-299.

BOBILLOT, Jean-Pierre, « Et la tigresse épou pou pou » : duplicités métrico-prosodiques dans les vers de Verlaine », in *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998, p. 279-287.

BORNECQUE, Jacques-Henri, *Lumières sur les « Fêtes galantes » de Paul Verlaine*, Paris, Nizet, coll. « Études verlainiennes », 1959.

BRAY, René, « Les *Fêtes galantes* de Verlaine », in *La préciosité et les précieux*, Paris, Nizet, 1960, p. 292-303.

CAMPARIO, Jean-François, « Monsieur Prudhomme de P. Verlaine », *L'information littéraire*, vol. 45, mars-avril 1993, p. 16-21.

CHAUCHEYRAS, Thierry, « Chant, motif, désir : la persuasion lyrique chez Verlaine », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996, dirigé par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », n. 46, 2000, p. 19-47.

CHAUCHEYRAS, Thierry, « Rumeur du monde, voix personnelle : esquisse d'une polyphonie verlainienne (I). Une problématique de la parole "propre" (autour de quelques thèmes de *Sagesse*) », *Revue Verlaine* 6, 2000, p. 13-30.

COLL., *L'école des lettres*, second cycle, 87<sup>e</sup> année, n. 14, juillet 1996, (« Paul Verlaine »), p. 1-224.

COLL., *Spiritualités verlainiennes*, Actes du colloque international de Metz (novembre 1996), textes réunis et publiés par Jacques Dufetel, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », n. 54, 1997.

COLL., *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996, dirigé par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », n. 46, 2000.

COLL., *Verlaine aujourd'hui / Verlaine oggi*, séminaire d'étude tenu à Turin les 10-11 décembre 1996, études réunies par S. Zoppi, Rome, Bulzoni, coll. « Quaderni del Novocento francese », n. 18, 2000.

COLL., *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998.

CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982.

CUÉNOT, Claude, « Technique et esthétique du sonnet chez Paul Verlaine : des *Poèmes saturniens* à *Jadis et Naguère* », in *Studi francesi* 4, 1960, p. 456-471.

CUÉNOT, Claude, *Le style de Paul Verlaine*, 2 tomes, Paris, Centre de documentation universitaire, 1963.

CUÉNOT, Claude, « Un type de création littéraire : Paul Verlaine », *Studi francesi*, vol. 12, n. 35, mai-août 1968, p. 229-245.

DANSEL, Michel, *Douze poèmes de Verlaine analysés et commentés*, Allier, Marabout, 1993.

DEGUY, Michel, « Comment faire un impair avec Verlaine », in *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 39-54.

DELENTE, Éliane, « Les descriptions démonstratives chez Verlaine », *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996, dirigé par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », n. 46, 2000, p. 185-200.

DEREU, Mireille, « Romances sans paroles : étude tonale », in *Spiritualités verlainiennes*, Actes du colloque international de Metz (novembre 1996), textes réunis et publiés par Jacques Dufetel, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », n. 54, 1997, p. 71-77.

DUBOIS, Claudine, *Étude sur Paul Verlaine : « Poèmes saturniens »*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1998.

DUBU, J., « Du *Banc de pierre* de Gautier au *Colloque sentimental* de Verlaine », *Studi francesi* 11, 1967, p. 486-487.

ENGLISH, Allan, « “La volupté de contrarier le lecteur” : ambivalence, ambiguïté et “indécidabilité” dans la poésie de Verlaine », *Revue Verlaine* 6, 2000, p. 98-114.

ERNST, Gilles, « Verlaine et “l’absence” », in *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998, p. 67-85.

FAUDEMAY, Alain, « Structures de l’incertitude », *Cahiers des amis de Paul Verlaine* 8, juin 1986, p. 18-23.

FUKUDA, Junko, « L’ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », *Revue Verlaine* 5, 1997, p. 60-76.

GASARIAN, Gérard, « *Ut musica poesis* : litote et sourdine dans *Fêtes galantes* de Verlaine », in *De Baudelaire à Lorca. Approches de la modernité littéraire*, vol. 1, éd. par José-Manuel Losada Goya, Kurt Reichenbergen et Alfredo Rodriguez Lopez-Vazquez, Kassel, Reichenbergen, coll. « Problemata literaria », n. 31, 1996, p. 119-135.

GENDRE, André, « Dualité de Verlaine », in *Évolution du sonnet français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 201-216.

GENDRE, André, « L’ancien et le nouveau dans le sonnet verlainien », in *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998, p. 239-249.

GOUVARD, Jean-Michel, « Poétique des noms propres », in *Verlaine à la loupe*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996, dirigé par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », n. 46, 2000, p. 159-184.

- HERVÉ, Christian, « Prosodie et énonciation », *Revue Verlaine* 5, 1997, p. 77-99.
- HOLMES, Anne, « Finding a Language : Verlaine and Laforgue », *French Studies* L, 1996, p. 285-298.
- JASINSKI, René, « Lectures verlainiennes », in *À travers le XIXe siècle*, Paris, Minard, 1975, p. 403-446.
- KILLICK, Rachel, « Sonnets et identité : configurations de Verlaine », in *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998, p. 251-264.
- LABOUR, Magdeleine, « Verlaine et l'énigme de Gaspard Hauser », *Cahiers des amis de Paul Verlaine* 8, juin 1986, p. 11-17.
- LAWLER, James, « Pour une macrolecture de *Naguère* », in *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998, p. 25-31.
- MALENGREAU, Thérèse, « *Fêtes galantes* de Verlaine. Microscopie de *Clair de lune* », in *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique* rassemblées par Marc Dominicy, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 163-196.
- MITCHELL, Constantina, « Schématisations corporelles et espaces de la mort chez Verlaine », *Littératures* n. 21-22 (« Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot »), 2000, p. 229-243.
- MORINET, Christiane, *Fragments de poétique : P. Verlaine. De la métaphore au métaphorique (Pantomime, Pierrot et Pierrot Gamin)*, Paris, Librairie Jean Touzot, 1989.
- MURPHY, Steve, « Éléments pour l'étude des *Poèmes saturniens* », *Revue Verlaine* 3-4, 1996, p. 165-274.
- MURPHY, Steve, « Le premier Verlaine : documents, variantes et exégèses », *Revue Verlaine* 6, 2000, p. 115-214.
- NADAL, Octave, *L'impressionnisme verlainien*, Paris, Mercure de France, 1<sup>e</sup> mai 1952.
- NOULET, E., « Verlaine » in *Le ton poétique*, Paris, José Corti, 1971, p. 9-57.
- POPOVIC, Pierre, « Les deux « arts poétiques » de Paul Verlaine, *Études françaises*, vol. XXIX, n. 3, hiver 1993, p. 103-121.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Fadeur de Verlaine », in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1955, p. 163-185.
- RUSSEL, S. King, « Le paysage verbal verlainien », *Europe* 545-546 (« Verlaine »), septembre-octobre 1974, p. 96-107.

SANCHEZ, Joseph, « Analogies et désignation dans les *Ariettes oubliées* », in *Spiritualité verlainienne*, Actes du colloque international de Metz (novembre 1996), textes réunis et publiés par Jacques Dufetel, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 54, 1997, p. 151-169.

SANCHEZ, Joseph, « *Colloque sentimental* de Paul Verlaine : stéréotypes et implicite dans le discours poétique », *Revue Verlaine* 3-4, 1996, p. 120-134.

SCOTT, David H., « Verlaine », in *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-Century France : Sonnets on the Sonnet*, Hull et Londres, University of Hull Publications, coll. « Occasional Papers in Modern Languages », n. 12, 1977, p. 69-77.

SCHULTZ, Gretchen, « Gender and the Sonnet : Marceline Desbordes-Valmore and Paul Verlaine », *Cincinnati-Romance-Review*, n. 10, 1991, p. 190-199.

SETH, Catriona, « Verlaine et la poésie profane du XVIIIe siècle », in *Verlaine. 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, textes réunis par Martine Bercot, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » n. 53, 1998, p. 179-191.

SOULIÉ-LAPEYRE, Paule, *Le vague et l'aigu dans la perception verlainienne*, Monaco, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, coll. « Les Belles Lettres », 1969.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Nudité de Verlaine », in *Les réseaux poétiques. Essais critiques*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, p. 57-70.

STOREY, Robert, « Verlaine's Pierrots », *Romance Notes*, vol. XX, n. 2, hiver 1979-1980, p. 223-230.

VANNIER, Gilles, *Verlaine ou l'enfance de l'art*, Paris, Champ Vallon, coll. « Champ Poétique », 1993.

VIVIER, Robert, « Verlaine, poète pour l'art des mots », in *Et la poésie fut langage*, Bruxelles, Palais des Académies, 1969 [1954], p. 165-191.

VOELLMY, Jean, « La métaphore militaire dans la poésie de Paul Verlaine », *Revue Verlaine* 1, 1993, p. 49-58.

WHITMORE, Richard P., « Verlaine's Pantomime », *The Explicator*, vol. 34, n. 9, mai 1976, art. 71.

ZAYED, Georges, *La formation littéraire de Verlaine*, Paris et Genève, Minard et Droz, 1962.



## 2. Critique littéraire

### 2.1 Ironie et satire

ALLEMANN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, vol. 9, n. 36 (« Ironie »), novembre 1978, p. 385-398.

BERRENDONNER, Alain, « De l'ironie », in *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 173-239.

BERTRAND, Jean-Pierre, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIXe siècle », n. 17, 1997.

BOOTH, Wayne C, *A Rhetoric of Irony*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1974.

BOUGAULT, Laurence, « Ironie et poésie », *Le Courrier du centre international d'études poétiques* 211 (« Ironie »), juillet-septembre 1996, p. 5-28.

BOUGNOUX, Daniel, « L'ironie comme paradoxe », in *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et en pragmatique*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1989, p. 198-202.

BROOKS, Cleanth, « Irony and "Ironic" Poetry », *College English*, vol. 9, n. 5, février 1948, p. 231-237.

COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, vol. 16, n. 61, février 1985, p. 49-61.

COLL., *Irony and Satire in French Literature*, « French Literature Series », vol. XIV, 1987, University of South Carolina.

GANS, Eric, « Hyperbole et ironie », *Poétique*, vol. 6, n. 24, novembre 1975, p. 488-494.

HAMON, Philippe, « Stylistique de l'ironie », in *Qu'est-ce que le style?*, Georges Molinié et Pierre Cahné, dir., Actes du colloque international, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 149-158.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur. Recherches littéraires », 1996.

HAMON, Philippe, « Sujet lyrique et ironie », in *Modernités 8* (« Le sujet lyrique en questions »), textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 19-25.

HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, vol. 9, n. 36 (« Ironie »), novembre 1978, p. 467-477.

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, n. 46, avril 1981, p. 140-155.

JACARET, Gilberte, *La dialectique de l'ironie et du lyrisme dans « Alcools » et « Calligrammes » de G. Apollinaire*, Paris, Nizet, 1984.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

JEANNERET, Michel, « Ironie et distance dans *Les filles du feu* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 73, n. 1, janvier-février 1973, p. 32-47.

KAUFER, David S., « Irony, Interpretative Form and the Theory of Meaning », *Poetics Today*, vol. 4, n. 3 (« The Ironic discourse »), 1983, p. 451-464.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Problèmes de l'ironie », in *L'ironie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon », 1978, p. 10-46.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique*, vol. 11, n. 41, février 1980, p. 108-127.

KNOX, Norman, « On the Classification of Ironies », *Modern Philology*, vol. 70, n. 1, août 1972, p. 53-62.

LEECH, Geoffrey N., « Irony », *A Linguistic Guide to English Poetry*, Londres, Longman, 1969, p. 171-178.

LÉON, Pierre, « Stratégies discursives de l'humour et de la poésie », *Tangence 53* (« L'humour de la poésie »), décembre 1996, p. 28-46.

MORIER, Henri, article « Ironie », in *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 (4<sup>e</sup> édition revue et augmentée), p. 583-623.

MOUGUENOT, Michel, « Lire l'ironie », *Le français aujourd'hui*, n. 98 (« Le point de vue »), juin 1992, p. 81-86.

MUECKE, Douglas C., *The Compass of Irony*, Londres, Methuen & Co., 1969.

MUECKE, Douglas C., « Analyses de l'ironie », *Poétique*, vol. 9, n. 36 (« Ironie »), novembre 1978, p. 478-494.

MUECKE, Douglas C., « Images of Irony », *Poetics Today*, vol. 4, n. 3 (« The Ironic Discourse »), 1983, p. 399-413.

SAKARI, Ellen, *Prophète et Pierrot. Thèmes et attitudes ironiques dans l'œuvre de Jules Laforgue*, Jyväskylä, 1974.

SCHONTJES, Pierre, *Recherche de l'ironie et ironie de la « Recherche »*, Gent, Blandjineberg, Rijksuniversiteit, 1993.

SPERBER Dan et Deirdre WILSON, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, vol. 9, n. 36 (« Ironie »), novembre 1978, p. 399-412.

YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham, Summa Publications, 1988.

## 2. 2 Théories et critiques littéraires générales

ADAM, Antoine, « La préciosité », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 1, juillet 1951, p. 35-47.

BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981.

BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et en pragmatique*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1989.

BRAY, René, *La préciosité et les précieux*, Paris, Nizet, 1960.

BRAY, René, « La préciosité », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 1, juillet 1951, p. 49-55.

CAPPELLO, Sergio, *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie*, Bologne, CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice), coll. « Il ventaglio », n. 2, 1990.

CERVONI, Jean, *L'énonciation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1987.

COLL., *Énonciations, Cahiers de recherche de S.T.D.* 34/44, n. 10-11, automne 1982.

COLL., *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

COLL., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique* rassemblées par Marc Dominicy, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1989.

CORNULIER, Benoît de, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « IUFM », 1995.

DUCROT, Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 171-233.

DUFOUR, Hélène, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », n. 1370, 1984.

ETKIND, Efim, « L'épigramme : la structure de la pointe », *Poétique*, vol. 22, n. 86, avril 1991, p. 143-154.

FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER-CHATEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, coll. « Lettres SUP », 1996 [1991 : Bordas].

GENDRE, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

GOUVARD, Jean-Michel, *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus. Lettres », 1998.

GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Langue et langage », 1970.

GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990 [1977].

JAUBERT, Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur. Hachette Université Linguistique », 1990.

JONES, Louisa E., *Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth*, Paris et Tübingen, Gunter Naar Verlag et Éditions Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », n. 32, 1984.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

LAFOND, J. D. « Les techniques du portrait dans le *Recueil des portraits et éloges de 1659* », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 18, mars 1966, p. 139-148.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Dunod, coll. « L'énonciation littéraire », n. 1, 1993.

MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier », in *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 147-160.

MOLINO, Jean et Joëlle GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie*, 2 tomes, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1982, 1988.

MORIER, Henri, article « Sonnet », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 960-989.

PRAGMA (Groupe de recherche en pragmatique poétique), *Pragmatique de la poésie québécoise*, tome 1 « Méthodes. Concepts. Approches », sous la dir. de Joseph Bonenfant, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », n. 11, 1986.

SCOTT, David H., *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-Century France : Sonnets on the Sonnet*, Hull et Londres, University of Hull Publications, coll. « Occasional Papers in Modern Languages », n. 12, 1977.

SMITH, Barbara HERRNSTEIN, *Poetic Closure, A Study of how Poems End*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1968.

VAN DER CRUYSSSE, Dirk, *Le portrait dans les « Mémoires » du duc de Saint-Simon. Fonctions, techniques et anthropologie. Étude statistique et analytique*, Paris, Nizet, 1971.

### 2. 3 Autres théories et critiques littéraires

AQUIEN, Michèle et Jean-Paul HONORÉ, *Le renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris, Nathan, coll. « Lettres 128. Nathan Université », 1997.

AUREVILLY, Barbey d', *Les Quarante médaillons de l'Académie*, Paris, Armand Colin, coll. « L'Ancien et le Nouveau », n. 24, 1993 [1863].

BANVILLE, Théodore de, *Les Camées parisiens*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1866-1873].

BENVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 237-250.

BOUCHÉ, Claude, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973.

BOUGAULT, Laurence, « À propos du rythme en poésie moderne », *Revue romane*, vol. 34, n. 2, 1999, p. 241-264.

DELAS, Daniel et Jacques FILLIOLET, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1973.

DELAS, Daniel, « Ego-écho ou de l'énonciation en poésie », *Le français aujourd'hui* n. 98 (« Le point de vue »), juin 1992, p. 28-35.

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. « Letres SUP », 1998.

FOYARD, Jean, *Stylistique et genres littéraires*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, publications de l'Université de Bourgogne, 1991.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. de Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969 [1957].

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. de Pierre Cadiot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1977].

KIBÉDI-VARGA, A., *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Paris, A. et J. Picard, coll. « Connaissances des langues », 1977.

MILNER, Jean-Claude et François REGNAULT, *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil, 1987.

MONGRÉDIEN, Georges, *Les précieux et les précieuses*, Paris, Mercure de France, 1963.

PALACIO, Jean de, *Pierrot-fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988 [1978].

TAMBA-MECZ, *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1981.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 893-912.

WEINRICH, Harald, *Le temps. Le récit et le commentaire*, trad. de Michèle Lacoste, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973 [1964].

WORCESTER, David, *The Art of Satire*, New York, Russel & Russel, 1960.

## ANNEXE

### 2.1 Scènes galantes

#### 2.1.1 Scènes apparemment objectives

Pantomime	Fantoches
Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre, Vide un flacon sans plus attendre, 3 Et, pratique, entame un pâté.	Scaramouche et Pulcinella Qu'un mauvais dessein rassembla 3 Gesticulent, noirs sur la lune.
Cassandre, au fond de l'avenue, Verse une larme méconnue 6 Sur son neveu déshérité.	Cependant l'excellent docteur Bolonais cueille avec lenteur 6 Des simples parmi l'herbe brune.
Ce faquin d'Arlequin combine L'enlèvement de Colombine 9 Et pirouette quatre fois.	Lors sa fille, piquant minois, Sous la charmille, en tapinois, 9 Se glisse demie-nue, en quête
Colombine rêve, surprise De sentir un cœur dans la brise 12 Et d'entendre en son cœur des voix. <sup>1</sup>	De son beau pirate espagnol, Dont un langoureux rossignol 12 Clame la détresse à tue-tête. <i>Fêtes galantes</i> (OPC, p. 114)
Clair de lune	Mandoline
Votre âme est un paysage choisi Que vous charmant masques et bergamasques Jouant du luth et dansant et quasi 4 Tristes sous leurs déguisements fantasques.	Les donneurs de sérénades Et les belles écouteuses Échangent des propos fades 4 Sous les ramures chanteuses.
Tout en chantant sur le mode mineur L'amour vainqueur et la vie opportune, Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur 8 Et leur chanson se mêle au clair de lune,	C'est Tircis et c'est Aminte, Et c'est l'éternel Clitandre, Et c'est Damis qui pour mainte 8 Cruelle fait maint vers tendre.
Au calme clair de lune triste et beau, Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres Et sangloter d'extase les jets d'eau, 12 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres. <i>Fêtes galantes</i> (OPC, p. 107)	Leurs courtes vestes de soie, Leurs longues robes à queues, Leur élégance, leur joie 12 Et leurs molles ombres bleues  Tourbillonnent dans l'extase D'une lune rose et grise, Et la mandoline jase 16 Parmi les frissons de brise. <i>Fêtes galantes</i> (OPC, p. 115-116)

<sup>1</sup> *Pantomime*, in Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes* (OPC), Paris, Gallimard, 1962, p. 107.

## Cortège

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

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

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

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

Elle va par les escaliers,  
 Et ne paraît pas davantage  
 Sensible à l'insolent suffrage  
 20 De ses animaux familiers.  
*Fêtes galantes* (OPC, p. 110-111)



## 2.1.2 Scènes explicitement subjectives

## Colombine

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

Arlequin aussi,  
Cet aigrefin si  
Fantasque  
Aux costumes fous,  
Ses yeux luisant sous  
12 Son masque,

– Do, mi, sol, mi, fa, –  
Tout ce monde va,  
Rit, chante  
Et danse devant  
Une belle enfant  
18 Méchante

Dont les yeux pervers  
Comme les yeux vers  
Des chattes  
Gardent ses appas  
Et disent : « À bas  
24 Les pattes ! »

– Eux ils vont toujours ! –  
Fatidique cours  
Des astres,  
Oh ! dis-moi vers quels  
Mornes ou cruels  
30 Désastres

L'implacable enfant,  
Preste et relevant  
Ses jupes,  
La rose au chapeau,  
Conduit son troupeau  
36 De dupes ?  
*Fêtes galantes* (OPC, p. 118-119)

## À la promenade

Le ciel si pâle et les arbres si grêles  
Semblent sourire à nos costumes clairs  
Qui vont flottant légers, avec des airs  
4 De nonchalance et des mouvements d'ailes.

Et le vent doux ride l'humble bassin,  
Et la lueur du soleil qu'atténue  
L'ombre des bas tilleuls de l'avenue  
8 Nous parvient bleue et mourante à dessein.

Trompeurs exquis et coquettes charmantes,  
Cœurs tendres, mais affranchis du serment,  
Nous devisons délicieusement,  
12 Et les amants lutinent les amantes,

De qui la main imperceptible sait  
Parfois donner un soufflet, qu'on échange  
Contre un baiser sur l'extrême phalange  
16 Du petit doigt, et comme la chose est

Immensément excessive et farouche,  
On est puni par un regard très sec,  
Lequel contraste, au demeurant, avec  
20 La moue assez clémente de la bouche.  
*Fêtes galantes* (OPC, p. 109)

## Les ingénus

Les hauts talons luttèrent avec les longues jupes,  
En sorte que, selon le terrain et le vent,  
Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent  
4 Interceptés ! – et nous aimions ce jeu de dupes.

Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux  
Inquiétait le col des belles sous les branches,  
Et c'étaient des éclairs soudains de nuques blanches,  
8 Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne :  
Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,  
Dirent alors des mots si spécieux, tout bas,  
12 Que notre âme, depuis ce temps, tremble et  
s'étonne.

*Fêtes galantes* (OPC, p. 110)