

“ UN PETIT LIVRE DE CRITIQUE, – Ô DE CRITIQUE !
D’EXALTATION PLUTÔT ” – *ETHOS* CRITIQUE ET CONFIGURATIONS
ANTHOLOGIQUES DES *POÈTES MAUDITS* (1884-1888)

ADRIEN CAVALLARO*

RÉSUMÉ

Cet article propose une approche d’ensemble des *Poètes maudits*, trop souvent réduits aux dimensions de l’étude sur Rimbaud qu’y propose Verlaine (et dont l’anthologie a constitué un point de référence pour la génération symboliste), ou confinés dans le cadre d’approches mythographiques. Les six études qui y sont recueillies sont pourtant riches d’enseignements sur la posture critique de Verlaine et témoignent de recherches très neuves sur la constitution et l’agencement des anthologies poétiques, de même que leur élaboration invite, de manière plus générale, à reconsidérer l’art verlainien de la prose.

MOTS CLÉS : *ethos* critic; anthological configurations; Paul Verlaine; prose.

Le titre-étendard des *Poètes maudits*, publiés en deux temps chez Vanier, en 1884 et 1888 sous la forme d’ “ articles² ” sur Corbière,

* Adrien Cavallaro est maître de conférences à l’Université Grenoble Alpes. Spécialiste des questions de réception et de la poésie du XIXe siècle, en particulier de Rimbaud et de Verlaine, il a consacré un ouvrage à la réception rimbaldienne (*Rimbaud et le rimbaldisme*, Hermann, 2019). Il s’intéresse également aux œuvres de Victor Segalen, qu’il contribue à éditer pour la “ Bibliothèque de la Pléiade ”, ainsi que d’Aragon.

E-mail : adrien.cavallaro@gmail.com

² C’est la terminologie très ouverte qu’emploie le plus fréquemment Verlaine, notamment dans une lettre adressée à Mallarmé, le 16 août 1883 : Je vais insérer dans un petit journal très bien fait par des jeunes gens hautement intelligents, *Lutèce*, une série d’articles intitulés *Les Poètes Maudits* (VERLAINE [1857-1885], 2005, p. 804.). Cette ouverture doit être prise au sérieux, en raison de l’instabilité générique cultivée par le projet critique verlainien, et c’est la raison pour laquelle on tiendra pour équivalent, dans le cadre circonscrit de cette réflexion, des termes comme *article*, *notice*, *portrait* et étude, préférant mettre en avant l’élaboration d’un socle anthologique original qui joue de cette indétermination. On se reportera, pour une vue d’ensemble des préoriginales et des éditions des *Poètes maudits*, à la mise au point de Michel Décaudin en tête de son édition (DECAUDIN, 1982, p. 7-10). Nous choisissons ici par commodité de nous référer à l’édition de la “ Bibliothèque de la Pléiade ”, qui reprend la version de 1888, tout en indiquant entre crochets les dates des deux éditions, 1884 et 1888 (VERLAINE, 1972).

Rimbaud et Mallarmé, auxquels s'ajoutent, en 1888, des études sur Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de L'Isle-Adam et " Pauvre Lelian ", anagramme de Paul Verlaine, a joui d'un si durable prestige, depuis les temps décadents et symbolistes auxquels on lui a reconnu le pouvoir de donner le coup d'envoi, que l'investigation critique de l'ouvrage³ a pu sembler superflue. L'entrée " décadent " du *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* souligne ainsi que " l'origine du mouvement littéraire remonte à l'apparition des *Poètes maudits* de Paul Verlaine (fév. 84⁴) " (PLOWERT, 1888, p. 28), mention d'autant plus instructive que le glossaire ne met que très parcimonieusement en lumière le lexique des textes choisis par Verlaine⁵. Passé à l'état de bannière, le syntagme opère plutôt la synthèse *a posteriori* d'un esprit des avant-gardes des années 1880. Ce pouvoir de synthèse, dont l'interrogation entre de plein droit dans le champ des approches mythographiques ou des " scénographies auctoriales ", c'est-à-dire des représentations et des mises en scènes des postures d'écrivains, a notamment été souligné par Jean-Luc Steinmetz ou encore José-Luis

³ Le singulier sera employé au cours de la réflexion, en référence implicite à l'édition augmentée de 1888.

⁴ Jacques Plowert : pseudonyme collectif de Paul Adam, Gustave Kahn, Jean Moréas et Félix Fénéon). Sur le rapport de Verlaine et de la " mouvance décadente ", voir Solenn Dupas (2010, p. 105-115). Pour une présentation d'ensemble du contexte esthétique des décennies 1880 et 1890, voir l'ouvrage de Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme* (2004).

⁵ De façon significative, l'ensemble des citations rimbaldiennes (prélevées dans " H ", " Métropolitain ", " Vies I ", " Bottom ", " Ouvriers ", *Les Premières Communions*, *Le Cœur volé*, " Scènes " et " Conte ") proviennent du corpus publié dans *La Vogue* au printemps et à l'été 1886 (n° 1, 11 avril 1886 pour *Les Premières Communions*; n° 5, 13 mai 1886 pour " Conte ", " Vies I " et " Ouvriers "; n° 6, 29 mai-3 juin 1886 pour " Métropolitain "; n° 7, 7-14 juin 1886 pour *Le Cœur volé*, dans la préoriginale de " Pauvre Lelian "; n° 8, 13-20 juin 1886 pour " Scènes "; n° 9, 21-27 juin 1886 pour " Bottom " et pour " H "), et non de l'anthologie des *Poètes maudits* (à l'exception du *Cœur volé*, si l'on consent à étendre l'anthologie rimbaldienne à " Pauvre Lelian "). En marge des approches mythographiques, on lira enfin avec profit les analyses d'Arnaud Bernadet (2014, p. 1166-1172).

Diaz, qui y ont vu le point d'orgue d'une figuration romantique de l'élection poétique⁶.

Que Verlaine ait particulièrement soigné un titre qui tient du coup de génie publicitaire et stratégique⁷, ouvrant à une première modalité synthétique et formulaire de la réception de son recueil d'études, une brève mise en regard des *Poètes maudits* et de la correspondance du poète suffirait à l'illustrer. À Mallarmé, Verlaine explique le 16 août 1883 qu'il entend donner à ses travaux " cette explication et cette espèce de sous-titre, *Les Poètes absolus* " (PAKENHAM, 2005, p. 804), que précise l' " Avant-propos " en tête de l'étude sur Corbière :

C'est Poètes Absolus qu'il fallait dire pour rester dans le calme, mais, outre que le calme n'est guère de mise en ces temps-ci, notre titre a cela pour lui qu'il répond juste à notre haine et, nous en sommes sûr, à celle des survivants d'entre les Tout-Puissants en question, pour le vulgaire des lecteurs d'élite – une rude phalange qui nous le rend bien.

Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les *Reys netos* des meilleurs siècles.

⁶ Voir Jean-Luc Steinmetz (1982, p. 75-86); José-Luis Diaz (1991, p. 215-233), ainsi que, sur la notion de " scénographie auctoriale " *L'Écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique* (2007, notamment p. 47-48); voir également Diana Festa-McCormick (1980, p. 199-215) et Pascal Brissette " Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur l'origine d'un mythe " (s.d.) [En ligne].

⁷ " [I] fallait bien LE mot d'ordre en face du Débraillé à combattre, avance Verlaine à propos de l'Im-pas-si-bi-li-té " parnassienne (" Du Parnasse contemporain ", partiellement cité dans l'article sur Mallarmé, *Les Poètes maudits*, (VERLAINE, 1972, p. 658); repris dans *Les Mémoires d'un veuf* [1886], (VERLAINE, 1972, p. 107-117), après une préoriginale parue dans *La Revue indépendante* de décembre 1884, sous le titre " À propos du livre de M. Catulle Mendès. Sur le *Parnasse contemporain* (Fragment ancien) ", p. 133-144). On serait tenté de reprendre la formule à propos de la conjonction de la " décadence " et des " chers Maudits ", opéré dans l' " Avertissement à propos des portraits ci-joints " de 1884, cité dans le *Petit glossaire*, et qui allait faire florès :

À bien y regarder, pourtant, de même que les vers de ces chers Maudits sont très posément écrits [...], de même leurs traits sont calmes, comme de bronze un peu de décadence, mais qu'est-ce que décadence veut bien dire au fond ? ou de marbre polychrome, – et alors à bas le faux romantisme et vive la ligne pure, obstinée (non moins amusante) qui traduit si bien, à travers la structure matérielle, l'idéal incompressible ! (VERLAINE, 1972, p. 636).

Mais maudits !
Jugez-en⁸ (VERLAINE, 1972, p. 637).

L'adjectif " maudits " est donc préféré à " Absolus " en raison de sa charge polémique, qui sous-tend l'affirmation encore balbutiante d'un parti littéraire et sonne la charge d'une offensive collective dont témoignerait également la correspondance avec Charles Morice, lorsque le poète envisage une seconde plaquette intitulée " Pauvre Lélian " (" Ce que je vais y fourrer de théories *nôtres* est effrayant⁹ ") (PAKENHAM, 2005, p. 817). Au même Morice, le 16 septembre 1883, Verlaine parle facétieusement de " ces poètes damnés " qu'il doit achever " le [*sic*] semain [*sic*] bientôt " (PAKENHAM, 2005, p. 821). Dans " Pauvre Lélian ", article final de l'édition de 1888, l'ouvrage est fictionnalisé pour intégrer le légendaire intime verlainien, sous la désignation transparente des " *Incompris* " : " Depuis, Pauvre Lélian a produit un petit livre de critique, – ô de critique ! d'exaltation plutôt, – à propos de quelques poètes méconnus. Ce libelle se nommait *Les Incompris* [...] " (VERLAINE, 1972, p. 689). Ce jeu de variations ludiques et d'ajustements du sème de la malédiction endosse une fonction programmatique qui doit aussi conduire l'exégète à interroger les lignes de force de la construction même des études et de leur réception. Ce titre éclatant imprime en effet, comme en clair-obscur, une dynamique paradoxale de sélection des poètes et des œuvres sous l'égide du rare et de l'obscur qui soulève des questions, non pas seulement d'ordre mythologique, mais touchant au genre instable et à la forme originale de l'œuvre, ainsi qu'au mouvement pendulaire de sa réception : mise à l'honneur de poètes " obscur[s] ", " demi inconnu[s] " ou " méconnu[s]¹⁰ ", l'entreprise verlainienne tient d'un essai d'anthologie paradoxale ou de contre-anthologie sous-tendu par un programme de réception (mettre

⁸ C'est dans l'édition de 1888 que ces lignes sont précédées de la mention " Avant-propos ".

⁹ L'accent est ici conservé à " Lélian ", conformément à l'édition de Michael Pakenham.

¹⁰ C'est ainsi que Verlaine qualifie respectivement Corbière, Rimbaud et Mallarmé à la fin de l'étude sur Mallarmé, qui clôt la première série.

à l'honneur des poètes plongés dans une ombre plus ou moins épaisse). Cet essai participe à la constitution d'un canon fin-de-siècle dont le succès surdétermine en retour la réception même de l'ouvrage et l'effet d'entropie qui affecte sa considération, puisqu'il est bien souvent ramené à ses pages sur Rimbaud.

La seconde modalité de la réception de l'œuvre, analytique, va dans ce sens : elle tend au démembrement des études et met l'accent sur leur vocation anthologique, plutôt que sur un discours critique problématique. Dans son *Paul Verlaine. Sa vie. Son œuvre* de 1907, Edmond Lepelletier fait ainsi peu de cas de la portée critique de l'ouvrage et préfère insister sur sa charge existentielle et autobiographique, autant que sur sa dimension anthologique :

Les Poètes maudits, biographies où il y a beaucoup d'autobiographie, tiennent une place plus importante dans l'existence de Verlaine que dans son œuvre. Ce sont, pour la plupart, des études sommaires de personnalités curieuses, de porte-lyre plus atteints d'étrangeté que de malédiction, sauf la douce, mélancolique et résignée Marceline Desbordes-Valmore, qui fait un peu l'effet, dans ce cénacle de lyriques farouches, d'une vierge tombée dans une maison de débauche. Les citations abondent. La louange, parfois hyperbolique, y supplée à la critique, et la personnalité verlainienne transperce à travers les silhouettes peu dessinées de Tristan Corbière, d'Arthur Rimbaud, de Villiers de l'Isle-Adam et de Stéphane Mallarmé.

L'intérêt principal de ces notices extra-louangeuses fut, pour les rares contemporains que ces curiosités poétiques attiraient, dans la production au grand jour de plusieurs pièces de vers d'Arthur Rimbaud, tenues jusque-là dans l'obscurité manuscrite des portefeuilles (LEPELLETIER, 1907, p. 458-459).

On sait que Verlaine, éprouvé par l'échec de *Sagesse*, publié en décembre 1880 chez Palmé, comptait sur ces études, après un purgatoire de près de dix ans, pour réintégrer un champ poétique qui l'avait relégué à ses marges, sinon exclu (BIVORT, 2006, p. 9-41). Le

propos a le mérite de mettre en évidence le porte-à-faux où se trouvent *Les Poètes maudits* vis-à-vis de leur réception : oscillant entre une caractérisation précise (“ biographies ”) et une caractérisation plus vague (“ notices extra-louangeuses ”), Lepelletier semble déplorer une part “ critique ” restreinte et met en avant une vocation anthologique actualisée, en quelque manière, par la réception. La vertu principale de l’ouvrage aurait été de mettre à la disposition du lecteur un choix de textes jusqu’alors inaccessibles, au premier chef les vers rimbaldiens (de 1871, pour l’essentiel), choix en accord avec l’écriture d’une légende personnelle et au sein duquel la réception effectue un choix second : du côté de leur production comme du côté de leur réception, *Les Poètes maudits* seraient essentiellement le fruit d’un morcellement citationnel à deux niveaux dont le geste fondamental pourrait être celui d’un *don du poème* (le poème mallarméen est cité dans la notice consacrée au poète) (VERLAINE, 1972, p. 663).

Car c’est précisément dans ce que déplore Lepelletier que réside l’originalité d’un ouvrage centrifuge, c’est-à-dire dans la conjonction d’un *ethos* critique enthousiaste du don et de l’“ exaltation ” et d’un ensemble de *configurations anthologiques* qui, de façon très paradoxale, consacrent en quelque sorte les poètes élus comme *a priori*, à rebours des processus traditionnels d’institutionnalisation. Le syntagme entend cristalliser à la fois l’ensemble des principes qui président au choix des poèmes retenus, leur part relative par rapport au commentaire, les modes d’insertion et d’agencement des poèmes, le discours métacritique sur l’entreprise aussi, très présent tout au long des articles, recouvrant un ensemble de fonctions qui surdéterminent de concert la réception des portraits et la réception des “ maudits ”. L’exploration de ces configurations doit non seulement permettre de penser les différents reliefs de l’ouvrage, comme ce qui concourt à sa structuration interne, mais aussi de conjurer l’effet mythologique de sa réception, cette tendance au réductionnisme anthologique qui voudrait jeter le soupçon sur ce qui fait la complexité même de l’œuvre.

L'ANTHOLOGISATION DES *POÈTES MAUDITS* PAR LA RÉCEPTION FIN-DE-SIÈCLE

La perception de la dimension anthologique des *Poètes maudits*, à la fois comme soubassement générique de première importance et comme principe de structuration interne, est gauchie par la réception critique immédiate de l'ouvrage : dans les années 1880, 1890 et au tournant des XIX^e et XX^e siècles, celle-ci a pu ériger le “ petit livre de critique ” en anthologie d'une poésie nouvelle, décadente puis symboliste, c'est-à-dire en vitrine homogène d'une époque poétique; elle a pu y trouver un vivier de modèles à adouber ou à réprouver. La présence de Corbière et de Rimbaud dans *Le Livre des masques* de Gourmont, en 1896 (p. 151-158 et p. 161-164), ou plus encore au cœur de la fameuse anthologie de Van Bever et Léautaud, en 1900, *Poètes d'aujourd'hui*, est fonction directe de l'aura des *Poètes maudits* dont elle consacre la portée et les effets, et achève de constituer Rimbaud, en particulier, en ce que l'on peut appeler un contemporain *in absentia*¹¹. De façon significative, Van Bever et Léautaud insistent, dans la notice biographique de Corbière, sur le rôle des *Poètes maudits* dans la transmission du “ livre bizarre ” des *Amours jaunes* (VAN BEVER et LÉAUTAUD, 1900, p. 23), et retiennent intégralement “ La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne ”, dont Verlaine avait cité des “ fragments, pris au hasard¹² ” (VERLAINE, 1972, p. 671); les poèmes proposés à la suite de la biographie de Rimbaud coïncident pour trois d'entre eux (sur cinq), *Le Bateau ivre*, *Les Chercheuses de poux* et *Voyelles*, avec l'anthologie verlainienne (VAN BEVER et LÉAUTAUD, 1900, p. 288- 292); dans une moindre mesure, mais de façon significative, deux des poèmes de l'anthologie mallarméenne étaient également publiés par Verlaine, “ Don du poème ” et “ Le Tombeau d'Edgar Poe ” (VAN BEVER

¹¹ Sur cet aspect de la première réception rimbaldienne, comme, plus particulièrement, sur la notice des *Poètes maudits* consacrée à Rimbaud, voir les sections consacrées dans notre ouvrage *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles*, à paraître chez Hermann.

¹² Le poème est cité par Van Bever et Léautaud dans *Poètes d'aujourd'hui. 1880-1900*, (1900, p. 24-33).

et LÉAUTAUD, 1900, p. 170 et p. 174-175). Ce glissement des vers “maudits” du recueil composite de 1884-1888 à une anthologie qui signe l’institutionnalisation de la poésie symboliste en même temps qu’elle procède à son bilan, dans un geste de rassemblement et d’annexion (dans le cas de Corbière et de Rimbaud), reconnaît *a posteriori* et comme par contagion aux *Poètes maudits* un statut anthologique global qui lisse ses aspérités et gêne la perception générique d’un ensemble (en surinvestissant certaines des études de la plaquette de 1884) dont la disparate, au moins apparente, doit être questionnée.

Dans le discours critique, les reprises innombrables de certains poèmes cités par Verlaine vont également dans le sens de cette anthologisation rétrospective. C’est le cas, tout particulièrement, de *Voyelles*, premier des poèmes rimbaldiens cité dans *Les Poètes maudits*, dont la réception a été amplement mise à disposition et commentée par Étiemble (1968). Le sonnet a très tôt fait office de bannière ambivalente¹³, et plus encore a concentré les offensives lancées contre les “Symbolistes et décadents”, pour reprendre le titre de l’étude que Brunetière leur consacre dans la *Revue des Deux Mondes* en novembre 1888, et où il cite à dessein les deux quatrains du sonnet, emblématiques d’une perte du “sens de la phrase, de la strophe, à plus forte raison [...] des ensembles” (BRUNETIÈRE, 1888, p. 224). On trouverait de multiples exemples de ce pouvoir de cristallisation de débats esthétiques des années 1880 qu’attestent les reprises du sonnet, de Barrès, qui rapproche dans *Les Taches d’encre* du 5 novembre 1884 le “curieux sonnet des voyelles d’Arthur Rimbaud” des “Correspondances” baudelairiennes (BARRÈS, 1884, p. 16), à Gustave Kahn qui, dans *La Revue rose* de mars 1887, dresse le bilan réprobateur d’une réception fallacieuse (KAHN, 1887, p. 83). Dans le cadre d’une réflexion sur l’ancrage générique des *Poètes maudits*, on sera surtout sensible, derrière cette fixation d’un débat

¹³ Comme l’atteste l’accueil fait au passage que lui consacre le *Traité du verbe* de René Ghil (*Traité du verbe* [1886], États successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904), 1978, p. 82), loué dans un esprit de provocation mêlé de dérision par Anatole Baju dans *Le Décadent* du 11 septembre 1886.

esthétique autour d'un sonnet donné dans l'ouvrage, à la reconnaissance *de facto* de la portée anthologique du recueil, à travers un autre type de citation, cette fois critique. Dans les deux cas, ce sont en tout état de cause des pratiques spécifiques de reprise et de redistribution qui vérifient et surinvestissent *a posteriori* la dimension anthologique du recueil : avec Van Bever et Léautaud, une anthologie seconde, de facture traditionnelle, met en évidence et accentue la part anthologique d'un recueil-source; les pratiques de reprise de *Voyelles* reconnaissent aux *Poètes maudits* le statut d'un nouveau *Parnasse contemporain* ou de ce que l'on serait tenté d'appeler un *Parnasse décadent*, c'est-à-dire d'un recueil collectif représentatif d'une poésie du temps présent¹⁴. Dans les deux cas, la part du discours critique verlainien est réduite à la portion congrue et la perception du geste de rassemblement est orientée, de telle sorte que les phénomènes de reprise surdéterminent et simplifient une vocation anthologique qui est pourtant problématique.

L'ADMISSION À LA MALÉDICTION : DOUBLE PRINCIPE DE SÉLECTION ET CONTRE-ANTHOLOGIE DES " INCOMPRIS "

En réalité, l'ouvrage se laisse difficilement réduire à une détermination générique univoque et le caractère anthologique des *Poètes maudits* résulte de dispositifs à tout le moins complexes. La réaction enthousiaste de Mallarmé à la lecture de l'édition de 1884 illustre bien la variété des sentiers empruntés par Verlaine, dont il convient de suivre attentivement le tracé sinueux :

Le voici enfin paru, ce délicieux petit volume où éclate tant d'amitié ! Je crois que c'est la première fois qu'on voit rien de ce genre. Il est absolument heureux que vous ayez soustrait au désastre quelques feuilles de l'œuvre de Rimbaud, et tiré des bibliothèques les vers de cet étonnant Corbière. Pour ce qui est ma part, vous savez ce que j'en pense !

¹⁴ Sur cette tradition anthologique et sur le genre de l'anthologie voir la présentation de Didier Alexandre dans *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire* (2011, p. 1-18).

Peut-être existe-t-il en moi, et en sortira-t-il quelque chose qui vaudra ce que vous dites dès aujourd'hui, et c'est ainsi que j'accepte vos chères paroles, avec un courage tout nouveau (PAKENHAM, 2005, p. 854).

Mallarmé suggère une préséance de la dimension anthologique sur une dimension critique qu'il retient uniquement à son propos, éludant par humilité la citation de ses propres poèmes. La nouveauté de l'ouvrage (" Je crois que c'est la première fois qu'on voit rien de ce genre ") joue par ailleurs à deux échelles : au niveau de l'ensemble, dans la définition de ce rapport inégalitaire entre les pôles critique et anthologique; au niveau local des notices, dans les modalités matérielles de sélection des poèmes, qui diffèrent selon Corbière et Rimbaud (l'un " tiré des bibliothèques ", l'autre partiellement " soustrait au désastre "). Le propos a ceci d'intéressant qu'il met l'accent à la fois sur la perception générique de l'ouvrage et sur son mode de composition, et qu'il invite à interroger le choix de la malédiction comme principe organisateur dans son versant le plus concret.

Clef de voûte de l'ouvrage, la malédiction est en effet à la fois un slogan, un thème structurant développé dans chaque étude, concourant à l'homogénéisation de l'ensemble (plutôt qu'à une homogénéité qui tient pour partie d'un effet de réception), mais aussi un double principe de sélection des écrivains et de leurs œuvres qui fait de la composition des notices un exercice à contrainte. Un passage de la fin de l'étude sur Mallarmé témoigne ainsi de l'interpénétration des différentes sphères d'une " MALÉDICTION " brandie en étendard par le choix de petites capitales emphatiques :

[M]ais nous ne nous attarderons pas à citer de l'imprimé loin d'être obscur comme du manuscrit, ainsi qu'il est arrivé – comment ? sinon par LA MALÉDICTION qu'il a méritée, mais pas plus héroïquement que les vers de M. Rimbaud et de Mallarmé – à ce vertigineux livre des *Amours jaunes* de ce stupéfiant Corbière : nous préférons vous procurer la joie de lire ce nouvel et précieux inédit se rapportant, suivant nous, à la période intermédiaire en question (VERLAINE, 1982, p. 663).

Titre poétique et principe anthologique, “ LA MALÉDICTION ” infléchit le choix dans le sens d’une conjonction de deux critères ajustables : tendre au rare et à “ l’inédit¹⁵ ” (avec une préférence affichée pour ce qui n’a pas encore été publié) d’une part, et d’autre part rendre hommage à l’obscur. Verlaine y insiste, toujours dans la notice sur Mallarmé, soulignant à propos de “ L’Après-midi d’un faune ” et du “ Toast funèbre ” que “ ces poèmes se trouvant dans la publicité, il nous semble inutile d’en rien citer. Inutile et impie ” (VERLAINE, 1972, p. 665). Le second critère peut au besoin suffire, et permet de comprendre qu’en dépit d’une large publication, Marceline Desbordes-Valmore soit admise dans la deuxième série, de façon au demeurant assez désinvolte :

En dépit, en effet, d’articles, l’un très complet de ce merveilleux Sainte-Beuve, l’autre peut-être, oserons-nous le dire ? un peu court de Baudelaire, en dépit même d’une sorte de bonne opinion publique [...], Marceline Desbordes-Valmore est digne par son obscurité apparente mais absolue, de figurer parmi nos *Poètes maudits* [...] ” (VERLAINE, 1972, p. 666)

L’extension et la malléabilité du critère d’admission à la malédiction relève donc en partie d’un arbitraire du goût qui ne doit pas pour autant faire conclure à l’arbitraire de l’entreprise, mais inciter à donner tout son poids au facteur matériel qui détermine les configurations anthologiques des *Poètes maudits*, relatif au caractère expérimental d’une entreprise qui

¹⁵ Mallarmé emploie l’italique dans la réponse qu’il adresse à Verlaine le 3 novembre 1883, qui, en amont de la rédaction du portrait, illustre les contingences auxquelles le processus de collecte du matériau anthologique est soumis :

Il faudrait dix minutes de causerie pour vous expliquer que je n’ai pas de vers nouveaux inédits, malgré un des plus gros labeurs littéraires qu’on ait tentés, parce que tant que je manque à ce point de loisir, je m’occupe de l’armature de mon œuvre, qui est en prose. [...] Les vers que je vous envoie là sont donc anciens, et du même ton que ceux que vous pouvez connaître; peut-être les connaissez-vous, malgré qu’ils n’aient été publiés nulle part.

Est-ce bien là cependant l’inédit que vous voudriez, je ne pense pas trop (MALLARMÉ, 1998, t. I, p. 780).

relève de l'enquête littéraire. C'est d'abord sous cet aspect qu'il convient d'envisager la disparate de l'ensemble, dans sa version de 1888. Une lettre adressée à Charles Morice le 16 septembre 1883, alors que le portrait de Corbière paraît depuis le n° 82 de *Lutèce* (24-31 août 1883), illustre ainsi les aléas, les difficultés et la dynamique d'ouverture du projet verlainien :

Villiers comme *poète maudit* (d'une nouvelle série alors) bien, très bien, – mais il me faudrait parler du Villiers pas connu *du tout* et pour cela lui arracher *Morgane, Isis*, – œuvres parues si vaguement et bien belles ! – plus collections de la *Revue des lettres et des Arts* qu'il rédigeait en chef il y a quelque seize ou dix-sept ans [...]. Mais comment ? Voir Villiers (d'ailleurs très intéressant) mais où ? Certes il consentirait à donner ces choses-là, mais les a-t-il ? –

Dans une seconde série (si elle paraît) je mettrai Desbordes-Valmore, une inconnue et une maudite, en dépit d'éloges par S^{te}-Beuve (un malin du reste et qui fut *maudit*) et en dépit de la célébrité de son nom (relative). Qui connaît ses vers ? qui ? Quant à Pauvre Lélian, ce sera une blague, la note gaie du bouquin. Puis qui sait ? continuerai-je la série par des morts ou, ou et, des très jeunes ? (C'est peut-être un plan) (PAKENHAM, 2005, p. 822).

La fin du passage révèle l'aspect foncièrement expérimental de l'entreprise, sa propension à la redéfinition, et met en évidence un mode de structuration additionnel, loin de toute architecture monolithique. Il est à cet égard significatif que ce soit Morice qui suggère à Verlaine une étude sur Villiers, et que celui-ci lui fasse immédiatement un accueil favorable, de même que Corbière, aux dires de Morice lui-même, avait été révélé à Verlaine par le jeune collaborateur de *La Nouvelle Rive gauche* et de *Lutèce*¹⁶.

Ce côté expérimental va de pair avec les aspects d'enquête littéraire dont Verlaine s'attache à rendre compte de loin en loin dans les notices,

¹⁶ “ J'ai eu le bonheur, en compagnie avec mon ami Léo Trézenik [...] de faire connaître *Les Amours jaunes* à Paul Verlaine. Cette nuit d'hiver 1883, durant laquelle nous lûmes, Trézenik et moi, tour à tour, le précieux volume, de sa première à sa dernière page, au maître de *Sagesse*, est un des plus chers souvenirs de ma carrière littéraire ” (MORICE, 1912, p. 22).

dans un geste métacritique sans cesse réaffirmé qui est l'un des modes de structuration de cet ensemble composite. La réponse à Morice met en avant le double principe de sélection des auteurs et des textes, déjà observé dans l'étude sur Mallarmé : Verlaine choisit donc d'inscrire dans le discours critique le cheminement et les aléas de l'enquête, que l'on peut également suivre dans la correspondance, qu'il s'agisse de " tirer des bibliothèques " Corbière et Desbordes-Valmore, de proposer " du manuscrit " avec Rimbaud ou Mallarmé¹⁷ ou d' " alle[r...] chercher " les poèmes de Villiers. L'étude sur ce dernier, dans la deuxième série des *Poètes maudits*, consacre ainsi un long développement à cette difficulté d'accès à la part obscure de l'œuvre, qui tient lieu de brevet de malédiction, et qui est à mettre directement en parallèle avec les interrogations exprimées dans la lettre du 16 septembre 1883 à Morice¹⁸ :

L'œuvre est plus difficile à s'en et à en rendre compte que l'Ouvrier qu'on trouve souvent tandis que l'œuvre est rarissime. Nous voulons dire presque introuvable, tant, par un dédain du bruit non moins que pour des raisons de haute indolence le poète gentilhomme a négligé la publicité banale en vue de la seule gloire.

Il commença enfant par des vers superbes. Seulement allez les chercher ! [...]

Heureusement Villiers nous promet une grande édition de ses œuvres complètes, six volumes, – et quels ! pour très bientôt.

¹⁷ " Placet ", " Le Guignon ", " Apparition ", " Sainte ", " Cette nuit " (" *Quand l'ombre menaçait...* ") sont pour la première fois publiés dans *Lutèce* (" Les poètes maudits. Stéphane Mallarmé ", n° 94, n° 95 et n° 100, 17-24 novembre 1883, 24-30 novembre 1883, 29 décembre 1883-5 janvier 1884) puis en plaquette dans *Les Poètes maudits*, en 1884. Les poèmes remontent tous à la première moitié des années 1860. Seuls " Don du poème " et " Le Tombeau d'Edgar Poe " ont été publiés avant 1883, le premier dans *Paris Magazine. Grand Journal*, 23 décembre 1866, sans signature, le second dans *E. Allan Poe. A Memorial Volume*, Baltimore, 1877.

¹⁸ Dans une lettre du 10 novembre 1885 (PAKENHAM, 2005, p. 915-916), Verlaine mène son enquête sur Villiers auprès de Mallarmé, qui en réponse lui adresse le 16 novembre la fameuse lettre dite " autobiographique ", commençant par des considérations sur Villiers (VERLAINE, 1972, p. 786-787).

Bien que Villiers soit déjà TRÈS GLORIEUX, et que son nom parte, destiné au plus profond retentissement, pour une postérité sans fin, néanmoins nous le classons parmi les *Poètes maudits*, PARCE QU'IL N'EST PAS ASSEZ GLORIEUX en ces temps qui devraient être à ses pieds (VERLAINE, 1972, p. 679).

Lorsque l'enquête ne prend pas la forme d'un défi lancé au lecteur bibliophile, comme dans le portrait de Villiers, elle relève de l'appel à témoin, avec l'adjuration adressée aux détenteurs de manuscrits rimbaldiens :

Maintes autres pièces de premier ordre nous ont ainsi passé par les mains, qu'un hasard malveillant et le tourbillon de voyages passablement accidentés nous ont fait perdre. Aussi adjurons-nous ici tous nos amis connus ou inconnus qui posséderaient *Les Veilleurs*, *Accroupissements*, *Les Pauvres à l'église*, *Les Réveilleurs de la nuit*, *Douaniers*, *Les Mains de Jeanne-Marie*, *Sœur de Charité*, et toutes choses signées du nom prestigieux, de bien vouloir nous les faire parvenir pour le cas probable où le présent travail dût se voir complété (VERLAINE, 1972, p. 654-655).

Dans les deux cas, l'enquête détermine la proposition de ce que l'on peut appeler une *contre-anthologie*, sous-tendue par un projet éditorial qu'il faut lire sur des plans distincts. S'agissant de Villiers, Verlaine exhume la part obscure de l'œuvre, en prélude aux "œuvres complètes" : la contre-anthologie a pour dessein d'équilibrer l'appréhension d'un tout déjà constitué. S'agissant de Rimbaud, le facteur de disponibilité matérielle des poèmes soulève des enjeux très différents : Verlaine propose les œuvres *alors* complètes du poète, c'est-à-dire tout le matériau dont il dispose¹⁹, si bien que l'entreprise anthologique *précède* l'édition d'une œuvre encore

¹⁹ Bien que la question de la non-insertion de *Tête de faune*, publié pour la première fois par Charles Morice dans *La Revue critique* du 13 avril 1884, doive être posée, comme l'a montré Olivier Bivort (2016, p. 113-126).

fantôme²⁰ et qu'il revient à la réception des *Poètes maudits* d'actualiser un statut d'anthologie encore virtuel. Les textes de Villiers sont les morceaux retrouvés d'un archipel éditorial; les poèmes de Rimbaud, les reliques préservées d'un " trésor oublié " (" Tout ne sera pas perdu du trésor oublié par ce plus qu'insouciant possesseur, et si c'est un crime que nous commettons, *felix culpa*, alors ! ") (VERLAINE, 1972, p. 655); dans les deux cas, qu'elle s'érige contre un rétrécissement du champ de visibilité d'une œuvre (pour Villiers) ou qu'elle renverse la logique anthologique traditionnelle des " morceaux choisis ", la contre-anthologie affiche un état essentiellement provisoire, qu'entérine à sa manière Mallarmé en oblitérant les poèmes présentés par Verlaine.

LA DYNAMIQUE AFFECTIVE DE L' " EXALTATION "

L'appréciation des configurations anthologiques à l'œuvre dans chaque notice réclame une claire conscience du caractère fluctuant des contraintes matérielles qui s'imposent au poète et critique (Corbière et Desbordes-Valmore sont de ce point de vue soumis à des protocoles de sélection plus traditionnels), et qui affectent directement l'entreprise. La singularité de Verlaine est d'en faire l'une des sources vives d'un discours critique dont on a souvent remarqué qu'il sacrifiait davantage à la rhétorique de l'éloge qu'il ne donnait dans le jugement distancié. À cet égard, la correction apportée dans " Pauvre Lelian " (" un petit livre de critique – ô de critique ! d'exaltation plutôt ") ne tient pas seulement de la boutade et doit être considérée dans ses implications les plus profondes, c'est-à-dire dans l'élaboration de dispositifs dont l'originalité éclate si l'on compare les études des *Poètes maudits* aux vingt-neuf biographies des

²⁰ On sait qu'*Une saison en enfer* uniquement a été publié en 1873 à Bruxelles, chez Poot et C^{ie}. La première édition en volume des vers de 1870 et 1871 est celle que donne Genonceaux dans *Reliquaire*, fin 1891, et il faut attendre 1895 pour que paraisse une édition des *Poésies complètes*, chez Vanier. Verlaine trace d'emblée le périmètre d'une œuvre à publier : " L'œuvre de M. Rimbaud, remontant à la période de son extrême jeunesse, c'est-à-dire à 1869, 70, 71, est assez abondante et formerait un volume respectable " (VERLAINE, 1972, p. 644).

Hommes d'aujourd'hui que Verlaine rédige pour Vanier entre 1885 et 1893. Un parcours attentif de ces dernières montrerait que la citation y assume une fonction ancillaire et que le discours biographique et critique, plus mesuré, s'y taille la part du lion. Un exemple extrait de la notice sur Villiers suffira ici à l'illustrer :

La prose – mais une prose aussi belle que les plus beaux vers – appela de bonne heure Villiers de L'Isle-Adam (c'est ainsi que ses amis le nomment le plus communément, et ses intimes le nomment Villiers tout court; dans sa famille, on lui dit et on dit de lui Mathias). En 1865, très jeune encore il fit *Elén*, un drame d'amour exquis et sombre dont il faudrait citer le magnifique rêve d'opium. Le lecteur, après avoir pris connaissance de ce fragment, pourrait comprendre à quel écrivain de race et de taille l'on a affaire quand on visite ce poète absolu. Car poète, bien qu'ayant écrit relativement peu de vers, il l'est plus certainement qu'aucun de cette époque-ci, ou tout au moins autant que les plus vraiment poètes du siècle²¹ (VERLAINE, 1972, p. 770).

Si la rhétorique hyperbolique de l'éloge n'est pas absente des *Hommes d'aujourd'hui*, elle demeure contenue en comparaison du passage sur l'appel à la " gloire " de la notice des *Poètes maudits*, où le rapport entre anthologie et prose critique est inverse. D'une manière générale, dans les deux séries d'études de 1884 et 1888, la prose critique obéit à une double logique, essentiellement affective, du *don* et de l'*exaltation*, tendant à ce que l'on appellerait volontiers la *séduction* du lecteur, détourné d'un droit chemin du goût poétique : le destinataire y est sans cesse impliqué, pris à témoin, comme sommé de partager un enthousiasme contagieux. Loin d'être une béquille, comme le suggérait Lepelletier, ou le révélateur d'une faible acuité du sens critique verlainien, le déploiement concerté de cette double logique fait pendant à la contrainte matérielle imposée par la réunion des corpus à l'aune de la malédiction. Il accompagne sa mise en scène et sert l'ordonnancement du matériau collecté : en acte, le

²¹ *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 258.

parti pris du don et de l'exaltation imprime sa dynamique au processus de configuration anthologique à l'œuvre dans chaque notice, selon des modalités diverses, et participe en plein de la singularité d'une entreprise qui transmue la prose critique en terrain de ferveur partagée, faisant accéder à la dignité d'un discours original les contingences du choix inhérentes à toute entreprise anthologique; il porte donc en pleine lumière la coulisse du théâtre anthologique. En ce sens, et dans un même mouvement, le discours critique enveloppe les textes sélectionnés autant qu'il explicite les motifs qui président à leur choix.

On retiendra seulement trois régimes discursifs déterminés par cette logique affective, dont l'aspect le plus saillant est probablement la sollicitation constante du lecteur, très directe, et qu'une comparaison avec *Les Hommes d'aujourd'hui* mettrait bien en lumière. Le premier régime pourrait être celui de l'évidence citationnelle (évidence poétique, serait-on tenté de dire en reprenant librement la formule éluardienne), qui met à contribution la vue, mais aussi l'ouïe, et que scande un leitmotiv particulièrement présent dans les portraits de Mallarmé et de Villiers, "mettre sous les yeux". Introduisant "Placet" et "Le Guignon", Verlaine affiche ainsi l'ambition de "mettre sous les yeux [du public] un sonnet et une terza rima anciens, et inconnus, croyons-nous, qui le conquerront du coup à notre cher poète et cher ami" (VERLAINE, 1972, p. 658); la conclusion de la première série des *Poètes maudits*, achevant la notice sur Mallarmé, exprime la satisfaction d'avoir "mis sous les yeux de ceux qu'il fallait les vers qu'il fallait" (VERLAINE, 1972, p. 665); l'annonce du long poème qui clôt "Villiers de L'Isle-Adam", "Au bord de la mer", use des mêmes termes, appuyant par ailleurs la mise en scène d'une générosité du critique et d'un irrépressible élan de partage: "Et comment nous retenir de mettre encore sous vos yeux cette fois une pièce tout entière?" (VERLAINE, 1972, p. 683). Introduisant "La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne" par une double injonction sensorielle, appuyée par un chiasme, l'étude sur Corbière donne bien la mesure de ce régime de l'évidence qui est aussi celui de la pièce à conviction et reconnaît au lecteur la qualité et l'aura d'un *amateur supérieur* (pour reprendre le Rimbaud de "Solde")

appelé à un jugement électif, sensible, sans la médiation intimidante d'un discours critique excessivement nourri : “ Écoutez ou plutôt voyez, voyez ou plutôt écoutez (car comment exprimer ses sensations avec ce monstre-là ?) ces fragments, pris au hasard, de son *Pardon de sainte Anne* ” (VERLAINE, 1972, p. 641).

Le deuxième régime cherche à forger un *ethos* conversationnel, à bâtons rompus, qui fait aussi le sel de la prose critique verlainienne. L'approche de cet *ethos* permet d'envisager entre les anthologies et le discours qui les encadre, moins un rapport d'inféodation du second par rapport aux premières qu'une recherche de fluidité et de continuité au service d'une mise en valeur intime des textes, à rebours des processus de distinction et de canonisation traditionnels : les poèmes peuvent ainsi se trouver comme enchâssés dans de longues phrases qui par ailleurs jouent sur l'oralité et multiplient les procédés d'implication du lecteur²². Le portrait de Rimbaud en donne une bonne illustration, avec l'insertion des *Effarés* :

Nous ne connaissons pour notre part dans aucune littérature quelque chose d'un peu farouche et de si tendre, de gentiment caricatural et de si cordial, et de si *bon*, et d'un jet franc, sonore, magistral, comme

LES EFFARÉS

[...]

Qu'en dites-vous? (VERLAINE, 1972, p. 648-649).

La configuration anthologique mêle ici les deux principaux affluents discursifs des *Poètes maudits* pour entraîner le lecteur dans l'espace familier de la conversation. Fréquente, cette modalité appuie aussi l'idée d'une vocation contre-anthologique des notices, au sens où la présentation affective et intime l'emporte sur le régime plus traditionnel du piédestal et de la canonisation par morceaux choisis. Dans le même esprit, cet *ethos* innerve à la suite des *Chercheuses de poux* un discours critique de transition, qui commente les textes autant qu'il séduit un lecteur frontalement

²² Sur les dispositifs d'insertion du vers dans la prose verlainienne, voir Adrien Cavallaro (2018).

sollicité par les interrogations, puis rallié à la communauté d'un " nous " qui, de majesté, se fait collectif :

Et le beau mouvement, le beau balancement lamartinien, n'est-ce pas ? dans ces quelques vers qui semblent se prolonger dans du rêve et de la musique ! Racinien, même, oserions-nous ajouter, et pourquoi ne pas aller jusqu'à cette juste confession, virgilien ?

Bien d'autres exemples de grâces exquisement perverse ou chaste à vous ravir en extase nous tentent, mais les limites normales de ce second essai déjà long nous font une loi de passer outre à tant de délicats miracles et nous entrerons sans plus de retard dans l'empire de la Force splendide où nous convie le magicien avec son *Bateau Ivre* (VERLAINE, 1972, p. 650-651).

Le portrait Mallarmé porte lui aussi la trace de ces configurations qui travaillent une continuité entre vers et prose, parfois réduites à des phrases très brèves où trouvent à se quintessencier l' " exaltation " du critique et les dispositifs d'implication du lecteur. C'est le cas avec l'enchaînement de " Placet ", du " Guignon ", d' " Apparition " et de " Sainte " :

PLACET

[...]

Hein, la fleur de serre sans prix ! Cueillie, de quelle jolie sorte ! de la main si forte du maître ouvrier qui forgeait

LE GUIGNON

[...]

À la même époque environ, mais évidemment un peu plus tard que plus tôt, doivent remonter l'exquise

APPARITION

[...]

et la moins vénérable encore qu'adorable

Le bon plaisir critique enfin, troisième régime, a partie liée avec le précédent, au point qu'il pourrait paraître artificiel de les séparer : sa manifestation passe par la revendication, pleinement assumée, d'une subjectivité affectant le choix des poèmes et leur appréciation au nom d'un *goût* tout personnel (ce mot du XVIII^e siècle, d'un charme alors désuet, employé en particulier dans les études sur Rimbaud et Pauvre Lelian²⁴) (VERLAINE, 1972, p. 687), plaisamment mis en scène. Les exemples précédents auront témoigné de l'axiologie superlative constamment à l'œuvre dans l'évocation, l'annonce, le commentaire des poèmes ou des " fragments²⁵ " choisis, d'une surenchère dans l'admiration dont il ne faut pas négliger la veine ludique, souvent empreinte d'une auto-dérision légère. Il en va ainsi au moment d'introduire " Les sanglots ", de Marceline Desbordes-Valmore : " Mais [...] résumons notre admiration par cette admirable citation " (VERLAINE, 1972, p. 674). Dans la même notice, avant un " Renoncement " dont les échos sont éminemment personnels, l'adresse au lecteur fait valoir un don critique des larmes qui mêle les trois régimes puisqu'avec l'adresse directe l'évidence poétique s'y trouve appuyée par un *ethos* conversationnel, et que la subjectivité se donne libre cours dans la figuration d'une sensibilité exacerbée : " [...] laissez-nous, les larmes littéralement aux yeux, vous réciter de la plume ceci [...] " (VERLAINE, 1972, p. 669).

²³ La ponctuation de l'édition de Jacques Borel est ici fautive : les éditions de 1884 et de 1888 ne comportent pas de point après " forgeait ".

²⁴ " Les curieux pourront se régaler de cette chose patriotique, mais patriotique bien [Les Corbeaux], et que nous goûtons fort quant à nous, mais ce n'est pas encore ça " (VERLAINE, 1972, p. 655). " Mais que faisait au goût de Pauvre Lelian pour la poésie, goût réel sinon talent déjà hors de page ? " (VERLAINE, 1972).

²⁵ Verlaine applique ce mot, large, et qui lui est cher, à des champs formels et génériques très divers, comme le montrerait un rapide survol de la correspondance ou de la prose critique. Les études sur Corbière, Rimbaud et Mallarmé l'emploient une fois chacune, et la seule notice consacrée à Desbordes-Valmore y recourt deux fois, pour désigner des extraits de poèmes.

Ce régime du bon plaisir détermine aussi une légitimation du caprice comme principe de sélection et d'agencement, lorsque les vers sont " exhibés " en échantillons, dans les études sur Villiers (" Nous en exhiberons de courts extraits ") (VERLAINE, 1972, p. 683) ou Desbordes-Valmore surtout. Dans cette dernière, avant l'insertion du long poème " Les sanglots ", la contrainte que " la froide logique impose aux dimensions voulues de notre petit livre " (VERLAINE, 1972, p. 673) ne suffit pas à rendre compte d'un principe de sélection avant tout subjectif, par où la configuration anthologique, privilégiant la citation de vers isolés, propage l'écho d'un chant intime. En l'occurrence, les vers glissent de l'élégie douce à l'attendrissement filial, de " La mort vient de fermer les plus beaux yeux du monde " à " Si mon enfant m'aime " (VERLAINE, 1972, p. 675), et proposent en acte une illustration du goût verlainien pour " la chanson bien douce²⁶ ", ou encore pour ce que la notice sur Rimbaud appelle " le naïf, le très et l'exprès trop simple " (VERLAINE, 1972, p. 655-656), et que ressaisit avec une inflexion plus sombre l'entame du portrait du " Pauvre Lelian " : " Ce Maudit-ci aura bien eu la destinée la plus mélancolique, car ce mot doux peut, en somme, caractériser les malheurs de son existence, à cause de la candeur de caractère et de la mollesse, irrémédiable ? de cœur [...] " (VERLAINE, 1972, p. 686). C'est dire si la conjonction des deux facteurs déterminant les configurations anthologiques, contrainte matérielle et logique affective, est loin de priver *Les Poètes maudits* d'une charpente générale. L'intrication des trois régimes de " l'exaltation " assure à l'ensemble une forte unité de ton et une structuration, certes lâche, mouvante, mais qui n'en est pas moins garantie par une circulation des noms, une réaffirmation et un réinvestissement des goûts du poète et critique qui invitent en dernier ressort à envisager brièvement les fonctions et les effets de ces dispositifs.

²⁶ " Écoutez la chanson bien douce... ", *Sagesse* [1880], I, xvi, (BIVORT, 2006, p. 121-123).

COMMUNAUTÉ IMAGINAIRE ET DISCOURS SUR SOI : DEUX FONCTIONS ANTHOLOGIQUES

L'un des effets les plus neufs des configurations expérimentées dans *Les Poètes maudits* est de situer le discours critique dans un espace générique ouvert, fluctuant, dont la surface, sous l'égide de la critique de sympathie, est semé de bulles autobiographiques et fictionnelles. Déployée dans chaque étude avec des inflexions variées, cette hybridité générique affecte de façon directe les fonctions que recouvrent la constitution et la disposition des anthologies. La première fonction est en quelque manière communautaire; elle a trait à l'appropriation et au modelage du temps de l'histoire littéraire dont toute entreprise anthologique est par essence comptable, ainsi qu'aux protocoles de légitimation qu'elle engage, et qui, comme il a été souligné, sont à tout le moins ambivalents dans *Les Poètes maudits*. Une approche détaillée et ciblée de ces questions serait nécessaire : elle mettrait en évidence l'effet de contemporanéisation des écrivains élus par le geste d'insertion dans le recueil, les séries de portraits qui accompagnent les notices²⁷ et la réception critique immédiate de chacune d'entre elle. Elle approfondirait ce que l'on a appelé dans ces pages la dimension contre-anthologique des notices, à travers la définition d'un temps de la malédiction essentiellement transitoire, par où les anthologies expérimentales précèdent paradoxalement la " gloire " et le " succès " auxquels elles ont pour dessein de préluder, et dans certains cas (Rimbaud, dans une moindre mesure Mallarmé dont *Les Poésies* et l'*Album de vers et prose* paraissent en 1887 seulement) devançant jusqu'à l'édition même des œuvres " soustraites au désastre ". L'étude sur Villiers ressaisit ce caractère transitoire qui assure au recueil lui-même un statut ambivalent, puisque très rapidement, tirés de l'ombre, les auteurs accèdent presque tous au canon symboliste :

²⁷ Verlaine s'est montré particulièrement attentif à proposer des portraits soignés pour les deux publications en volume, comme en témoigne la correspondance du poète, ainsi que l' " Avertissement à propos des portraits ci-joints ", louangeur, de la première édition (VERLAINE, 1972, p. 635-636). Les portraits de l'édition de 1884 sont l'œuvre de Blanchet et la " nouvelle édition " de 1888 est " ornée de six portraits par Luque ".

L'œuvre de Villiers, rappellerons-nous, va paraître et nous espérons fort que le succès – vous entendez ? – LE SUCCÈS, lèvera la malédiction qui pèse sur l'admirable poète que nous regretterions de quitter si tôt, si ce ne nous était une occasion de lui envoyer notre plus cordial : Courage ! (VERLAINE, 1972, p. 682).

On sera surtout sensible, dans le cadre de cette réflexion, à l'institution d'une communauté de la malédiction jouant, non sans virtuosité, de données empiriques (l'amitié nourrie à divers degrés à l'endroit de Villiers, comme le montre la fin du dernier exemple, de Mallarmé et naturellement de Rimbaud) qui peuvent au besoin être fictionnalisées (c'est le cas dans "Pauvre Lelian"). Une précision apportée dans "Marceline Desbordes-Valmore" est à cet égard éloquente :

Quant à nous, si curieux de bons ou beaux vers pourtant, nous l'ignorions, nous contentant de la parole des maîtres, quand précisément Arthur Rimbaud nous connut et nous força presque de lire *tout* ce que nous pensions être un fatras avec des beautés dedans (VERLAINE, 1972, p. 666).

La relation de la découverte fait ici passer l'histoire personnelle au premier plan, mais surtout consolide une communauté ou une fraternité de la malédiction puisqu'un maudit (Rimbaud) est présenté comme intercesseur vers une autre figure maudite (Desbordes-Valmore) : on peut y voir une sorte de ricochet de la malédiction, et l'expression d'un adoubement endogène qui investit l'entreprise critique d'une puissance de légitimation paradoxale, ainsi qu'une façon de souder une communauté imaginaire par l'anecdote et d'en faire fictivement coexister les membres. On en dirait autant lorsque Verlaine s'efface derrière Corbière pour conclure l'étude sur Rimbaud :

Mais n'avons-nous pas eu raison, nous fou du poète, de le prendre, cet aigle, et de le tenir dans cette cage-ci, sous cette étiquette-ci, et ne pourrions-nous point par surcroît et surrogation (si la Littérature devait voir se consommer une telle perte) nous écrier avec Corbière, son

frère aîné, non pas son grand frère, ironiquement ? Non. Mélancoliquement ? O oui ! Furieusement ? Ah qu'oui ! – :

Elle est éteinte
Cette huile sainte.
Il est éteint
Le sacristain ! (VERLAINE, 1972, p. 657).

Discours critique et citation définissent une nouvelle communauté imaginaire que l'*ethos* conversationnel a charge ici de coaguler. En donnant la parole au premier poète de la première série, que ni Rimbaud ni Verlaine n'ont connu, le critique alimente une fiction de la malédiction qui non seulement confère une dignité aux marges poétiques, mais qui prélude aussi à la fiction critique qui clôt la deuxième série avec " Pauvre Lelian ", où *Les Poètes maudits* deviennent " *Les Incompris* ".

C'est cette fiction critique qui permet d'envisager dans toute sa complexité une deuxième fonction des anthologies (à laquelle on se limitera ici, sans prétendre en épuiser l'éventail), qui concerne le discours sur soi. Celui-ci peut être direct (" Nous avons eu la joie de connaître Arthur Rimbaud " (VERLAINE, 1972, p. 643); " notre cher poète et cher ami ") (VERLAINE, 1972, p. 658) et participe en tant que tel de la fonction communautaire, mais ses modalités sont bien souvent obliques. L'anthologie de Marceline Desbordes-Valmore peut en particulier être considérée comme une manière de ressaisie très personnelle des grands thèmes de *Sagesse* dont, sans entrer dans le détail, témoigneraient à eux seuls les titres des poèmes offerts à l'appréciation du lecteur : après " Une lettre de femme " et " Jour d'orient ", se succèdent ainsi " Renoncement ", " L'inquiétude ", " Les deux amours ", " Les deux amitiés " et " Les sanglots ", pour en rester aux poèmes dont les titres sont mentionnés, comme si, par le détour de l'autre, la configuration anthologique rejouait le scénario personnel de la dérélition, de la contrition, de la pénitence, des tiraillements de l'amour divin et de l'amour terrestre d'une partie du recueil de 1880. Cette pente personnelle de l'anthologie est du reste placée sous le signe de l'écart et du rachat au seuil de l' " église aux cent chapelles "

qu'est " l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore ", lorsque Verlaine isole le dernier quatrain de " Renoncement " :

Mais, rares lecteurs, pardonnez-nous, sur le seuil d'autres sanctuaires
de cette église aux cent chapelles, l'œuvre de Marceline Desbordes-
-Valmore, – de chanter avec vous, après nous :

Que mon nom ne soit rien qu'une ombre douce et vaine,
Qu'il ne cause jamais ni l'effroi ni la peine,
Qu'un indigent l'emporte après m'avoir parlé
Et le garde longtemps dans son cœur consolé !

Vous nous avez pardonné ? (VERLAINE, 1972, p. 670).

Si la veine est ludique et discrètement parodique, avec la métaphore filée de l'église et le détournement de l'acte de contrition, cette esthétique de l'écart n'en est pas moins le principe directeur de l'anthologie proposée dans la notice, et assume la charge d'un discours intime au second degré dont le mode d'emploi est donné, de façon exemplaire, à la fin de " Pauvre Lelian ".

C'est alors la fictionnalisation du discours sur soi, à travers une configuration très particulière, qui étoffe l'éventail fonctionnel de l'anthologie, embrassant tout ensemble les voies d'une confession, de l'écriture d'une légende personnelle et d'une apologie²⁸. Dans ce processus, le choix d'une configuration anthologique rimbaldienne joue le rôle de pivot puisque Verlaine leste *Le Cœur volé* (alors inédit) et *Tête de faune* d'une charge existentielle et symbolique :

²⁸ C'est le titre que Verlaine donne aux pages d'explication et de justification du projet des *Mémoires d'un veuf*, qui fait office d'intermède plaisant et de pierre de touche de l'édifice (VERLAINE, 1972, p. 84-86). De façon générale, on pourrait étudier la dimension apologétique appuyée du discours critique des *Poètes maudits*, à l'échelle individuelle et collective. Le portrait de Villiers en donne une claire illustration, après le long plaidoyer qui suit la citation de la " scène muette " de *La Révolte* et de " la scène x de l'acte troisième du *Nouveau Monde* " : " Cependant nous venons de vous prouver irréfutablement et nul ne doute donc que vous ne conveniez que Villiers a eu non seulement le droit, mais cent fois raison de les écrire comme il aurait eu mille fois tort de ne pas les écrire. *Durus Rex, sed Rex* " (VERLAINE, 1972, p. 682).

Ce libelle se nommait *Les Incompris*; on n’y lisait pas encore, entre autres choses, d’un nommé Arthur Rimbaud, ceci, dont Lelian aimait à symboliser certaines phases de sa propre destinée :

LE CŒUR VOLÉ

Mon pauvre cœur bave à la poupe,
Mon cœur est plein de caporal [...].

TÊTE DE FAUNE

Dans la feuillée, écrivain vert taché d’or,
Dans la feuillée incertaine et fleurie [...].
(VERLAINE, 1972, p. 689- 690).

L’insertion des deux poèmes est d’une portée considérable, et ce qui en donne l’indication première, c’est qu’en volume, la production rimbaldienne est plus abondamment citée dans “ Pauvre Lelian ” que la production verlainienne²⁹. La citation et la fonction “ symbolique ” qui lui est dévolue ont pour effet d’étendre le terrain générique de l’ouvrage, en agissant rétrospectivement sur la lecture des premières notices. Le nom de Rimbaud est en effet le seul qui ne soit pas modifié au cours de la fiction critique finale des *Poètes maudits* : entouré d’un halo fictionnel, il entre en résonance avec la légende personnelle³⁰ que forge Verlaine et se trouve comme désamarré de la notice de 1883-1884, où l’aventure du couple était pudiquement effleurée, mais où elle se trouvait inscrite dans un discours autobiographique, non dans un réinvestissement des poèmes proposés. À l’échelle du recueil, citer deux poèmes de Rimbaud

²⁹ Les titres d’œuvres, transparents, sont abondamment repris (entre autres “ *Sapientia* ” pour *Sagesse*, “ *Corbeille de noces* ” pour *La Bonne chanson*), mais Verlaine se cite peu : cinq vers de “ Qu’en dis-tu, voyageur... ” (*Sagesse*, I, III : BIVORT, 2006, p. 79), le vers liminaire de la cinquième pièce du cycle “ Lucien Létinois ” d’*Amour*, rebaptisé pour l’occasion *Charité* (VERLAINE, 1962, p. 445), et dans *Amour* également, un vers d’ “ Angélus du midi ”, (VERLAINE, 1962, p. 431).

³⁰ Cette notion, à travers laquelle il est loisible de penser la fictionnalisation des vies d’écrivain, est longuement développée dans *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*

(l'un inédit, l'autre publié en revue seulement, en avril 1884) pour ramasser une destinée personnelle revient à opérer un déplacement des modes de présentation et d'exploitation de l'anthologie : il ne s'agit plus seulement d'offrir au lecteur une production ignorée, mais de faire de cette production le matériau d'une forme neuve de discours sur soi. Par rapport à la première notice, Verlaine propose donc une extension de l'éventail fonctionnel anthologique : il complète l'anthologie rimbaldienne de 1883-1884 tout en déplaçant l'usage de la citation, dans un mouvement de projection fictionnelle qui épouse une ressaisie poétique du propos de la notice, que le lecteur est implicitement invité à réinterpréter à la lumière des deux poèmes; l'anthologie embrasse ainsi un rôle tout ensemble fictionnel (ou de projection fictionnelle) et herméneutique. Cette projection s'emploie également à tisser un lien étroit entre production personnelle et vers rimbaldiens, à travers un jeu d'échos qui place la fiction critique à l'enseigne de la légende de la faiblesse et de la simplicité, comme le montre de façon emblématique l'un des cinq vers retenus de " Qu'en dis-tu, voyageur... ", " Traînant ta faiblesse et ta simplicité ", qui entre en résonance avec le choix du *Cœur volé*. La fictionnalisation, dont l'anthologie détournée est l'un des vecteurs, consolide enfin les fondations de l'ensemble des études, et participe en plein d'une mythographie de la malédiction qui exploite, dans la réorientation des usages anthologiques, les outils forgés par le critique.

LE JEU DE LA MALÉDICTION

Dans *Les Poètes maudits*, avant de forger un mythe, la malédiction engage une poétique qui redéfinit de façon très neuve les prérogatives et les fonctions dévolues aux pratiques anthologiques. C'est ce qu'auront voulu esquisser ces pages, au cours desquelles on aura balancé à dessein, pour désigner l'ouvrage, entre des catégories génériques flottantes et complémentaires, notices, études, portraits, articles, pour caractériser une entreprise en réajustement perpétuel, dont il est nécessaire de préserver l'ouverture sous peine d'en manquer la dynamique créatrice. Ses deux

principaux affluents discursifs, prose critique et (re)configurations anthologiques, sont eux-mêmes soumis à toutes les torsions par un poète et critique sur la posture duquel il convient en dernier ressort de revenir, et que l'on pourrait placer, pour prendre à revers un imaginaire convenu de la malédiction, dans l'aire d'attraction du *jeu* – littéralement et dans tous les sens. Jeu sérieux, assurément, que l'entreprise contre-anthologique de mise en lumière de la marge, en attendant l'édition et la " gloire " d'anthologies *a priori*, dont la réussite stratégique est évidente, mais jeu savoureusement partagé – " Ah, qu'oui ! " –, souverainement assumé par une voix familière, tour à tour badine, amusée, histrionique, superlativement élogieuse, emportée, dévouée, parfois grave aussi, mue par une logique affective qui traverse cette prose d' " exaltation ". Cette dimension ludique, qui affleure à chaque page dans un dialogue ininterrompu avec le lecteur et qui recouvre des enjeux très divers au fil des notices est solidaire d'un autre type de *jeu*, formel, qui concerne le rapport complexe ménagé entre vers et prose, entre anthologie et discours critique. Si la considération des configurations anthologiques n'épuise évidemment pas la richesse du recueil, du moins a-t-elle mis en évidence les liens de circulation, d'interpénétration même entre deux régimes que l'on ne peut penser séparément et dont la solidarité définit l'horizon d'une écriture critique aussi neuve que l'art des poètes défendus dans le recueil – ou de la plupart d'entre eux. Sans doute l'œuvre critique de Verlaine, comme, de façon plus générale, son art de la prose, en un sens frappés de malédiction, gagneraient-ils à être eux aussi tirés d'un très regrettable oubli des bibliothèques.

" UM LIVRINHO DE CRÍTICA, – OH DE CRÍTICA! PREFERENCIALMENTE DE EXALTAÇÃO " – *ETHOS CRÍTICO E CONFIGURAÇÕES ANTOLÓGICAS EM POÈTES MAUDITS* (1884-1888)

RESUMO

Este artigo propõe uma abordagem da coletânea *Poètes maudits* (antologia que constituiu um ponto de referência para a geração simbolista), com frequência

reduzida ao alcance do estudo sobre Rimbaud que Verlaine lá propõe ou inserida em um quadro de abordagens mitográficas. Os seis estudos recolhidos no livro, no entanto, são ricos em lições sobre a postura crítica de Verlaine e reforçam evidências presentes em pesquisas mais recentes sobre a constituição e o agenciamento de antologias poéticas, ao mesmo tempo que sua elaboração convida, de forma mais ampla, a reconsiderar a arte da verlaineana da prosa.

PALAVRAS-CHAVE : ethos crítico; configurações antológicas; Paul Verlaine; prosa.

“ A LITTLE BOOK OF CRITICISM – OH OF CRITICISM! PREFERENTIALLY OF EXALTATION ”– *ETHOS CRITIC AND ANTHOLOGICAL CONFIGURATIONS OF POÈTES MAUDITS* (1884-1888)

ABSTRACT

This paper proposes an approach from the *Poètes maudits* collection (anthology that constituted a reference point for the symbolist generation), often reduced to the scope of the Rimbaud study that Verlaine proposes there or inserted in a framework of mitographic approaches. The six studies collected in the book, however, are rich in lessons about Verlaine's critical stance and reinforce evidences found in more recent researches on the constitution and agency of poetic anthologies, while leads more broadly to reconsider verlainean art of prose.

KEYWORDS : critical ethos; anthological settings; Paul Verlaine; prose.

RÉFÉRENCES

ALEXANDRE, Didier. Présentation (dir.). *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*. Berne : Peter Lang, 2011, p. 1-18.

BARRÈS, Maurice. La sensation en littérature. La folie de Charles Baudelaire (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rollinat, des Esseintes), *Les Taches d'encre*, 5 novembre 1884, p. 16.

BERNADET, Arnaud. *Poétique de Verlaine. En sourdine, à ma manière*. Paris : Classiques Garnier, 2014. Coll. Études romantiques et dix-neuviémistes.

BIVORT, Olivier. Des *Poètes maudits* à *Tête de faune*. In : MURPHY, Steve (dir.) *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*. Paris : Classiques Garnier, 2016. p. 113-126. Coll. Rencontres.

BIVORT, Olivier. Introduction . In : VERLAINE, Paul. *Sagesse*. Paris : Le Livre de Poche, 2006. p. 9-41. Coll. Les Classiques de Poche.

BRISSETTE, Pascal. Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur l'origine d'un mythe. *CONTEXTES, Varia* [En ligne], <http://contextes.revues.org/1392> (mis en ligne le 12 mai 2008).

BRUNETIÈRE, Ferdinand. Symbolistes et décadents. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1888.

CAVALLARO, Adrien. L'incantation du vers dans les textes de souvenirs de Verlaine. In : THÉRIAULT Patrick (dir.) *Une littérature "comme incantatoire". Aspects et échos de l'incantation en littérature (XIX^e-XXI^e siècle)*. Colloque international "L'incantation littéraire". Université de Toronto, 18-19 mai 2016. Toronto : Presses françaises de l'Université de Toronto, 2018. (<https://retro.erudit.org/livre/incantation/2018/000277li.pdf>).

DIAZ, José-Luis. Écrire la vie du poète. La biographie d'écrivain entre Lumières et Romantisme. *Revue des sciences humaines*, n° 224, octobre-décembre 1991, p. 215-233.

DIAZ, José-Luis. *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré Champion, 2007. Coll. Romantisme et modernités.

DUPAS, Solenn. *Poétique du second Verlaine. Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*. Paris : Classiques Garnier, 2010. Coll. Études romantiques et dix-neuviémistes.

ÉTIEMBLE, René. *Le Sonnet des Voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique*. Paris : Gallimard, 1968. Coll. Les Essais.

FESTA-MCCORMICK, Diana. The Myth of the *Poètes Maudits*. In : MITCHELL, Robert L. *Pre-Text Text Context. Essays on Nineteenth Century French Literature*. Ohio : Ohio State University Press, 1980.

GHIL, René. *Traité du verbe* de (*Traité du verbe* [1886], États successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904). Textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi. Paris : Nizet, 1978.

GOURMONT, Remy de. *Le Livre des masques*. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui, les masques, au nombre de xxx, dessinés par F. Vallotton. Paris : Mercure de France, 1896.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris : Le Livre de Poche, 2004. Coll. Références.

KAHN, Gustave. Arthur Rimbaud. Notes. *La Revue rose*, n° 3, mars 1887, p. 83.

LEPELLETIER, Edmond. *Paul Verlaine. Sa vie. Son œuvre*. Paris : Mercure de France, 1907.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1998. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

MALLARMÉ, Stéphane. *Album de vers et prose*. Bruxelles/ Paris : Librairie nouvelle / Librairie universelle, 1887.

MALLARMÉ, Stéphane. *Les Poésies de Stéphane Mallarmé*. Édition photolithographiée. Paris : Éditions de la Revue indépendante, 1887.

MORICE, Charles. *Tristan Corbière. Conférence faite le 28 mai 1912*. Paris : Messein, 1912.

PAKENHAM, Michael. *Correspondance générale de Verlaine. I. 1857-1885*. Paris : Fayard, 2005.

PLOWERT, Jacques (pseudonyme collectif de Paul Adam, Gustave Kahn, Jean Moréas et Félix Fénéon). *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Paris : Léon Vanier, 1888.

STEINMETZ, Jean-Luc. Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe). *Œuvres et critiques*, vol. VII, n° 2, 1982, p. 75-86.

VAN BEVER, Adolphe et LEAUTAUD, Paul. *Poètes d'aujourd'hui. 1880-1900*. Morceaux choisis, accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie. Paris : Mercure de France, 1900.

VERLAINE, Paul. *Les Poètes maudits*. Introduction et notes par Michel Décaudin. Paris : CDU et SEDES, 1982.

VERLAINE, Paul. *Œuvres en prose complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel. Paris : Gallimard, 1972. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

Submetido em 12 de junho de 2019

Aceito em 12 de setembro de 2019

Publicado em 15 de outubro de 2019
