

# Verlaine en vitrine : la mise en scène d'un « poète maudit » pour *Nos Contemporains* *chez eux*

Elizabeth EMERY  
(Montclair State University)

La photographie de Verlaine « chez lui », prise au Café François I<sup>er</sup> en mai 1892 [Figure 1], reste l'une des images les plus persistantes du poète et l'une de celles qui circule le plus dans les livres, les encyclopédies ou sur les sites web. Il y apparaît affalé dans le coin d'une banquette douteuse, apparemment ivre, les yeux à demi clos, avec, face à lui, un verre d'absinthe, un encrier et l'un de ces rouleaux de papier gras que les serveurs parisiens donnaient à leurs clients pour écrire des lettres d'amour<sup>1</sup>. Au premier plan, sa canne et son chapeau, inclinés de façon singulière comme s'ils avaient été jetés négligemment, dépassent de la table. Cette photographie a souvent été décrite comme « triste », « poignante » ou « tragique » ; on l'a interprétée comme un regard furtif et intimiste jeté sur le talent gâché d'un grand poète disparu tragiquement<sup>2</sup>. Lorsque des copies ont été mises aux enchères à Paris en 2008 et 2011, le journaliste du *New Yorker* l'a qualifiée de « bouleversante » et y a vu la photographie « la plus connue et la plus triste jamais prise d'un poète »<sup>3</sup> ; le *New York Times* l'image d'un grand homme en souffrance<sup>4</sup>. Cette photographie figure par ailleurs dans nombre de livres et de sites web consacrés à la « fée verte » et, bien qu'elle soit souvent mal attribuée, mal datée, et que son lieu soit mal identifié, elle a pourtant contribué à faire de Verlaine l'incarnation par excellence des buveurs abusant d'absinthe<sup>5</sup>.

---

Cet essai a été rendu possible par une subvention de la part du *National Endowment for the Humanities*. Des passages ont été présentés au *National Arts Club* (New York) le 8 septembre 2012 ainsi que dans le cadre du *Paris Research Symposium* de l'Université de Floride le 24 juin 2014. Je remercie Seth Whidden pour ses commentaires sur une version antérieure de cet essai et Josée Dufour pour sa traduction.

<sup>1</sup> « Triste est la “consommation” verte où l'auteur des *Poèmes saturniens* vient de tremper sa moustache. Triste, la moleskine de la banquette, cette moleskine collante qui met, dans les cabarets d'étudiants, je ne sais quelle odeur d'antichambre ministérielle. [...] On est allé chercher, près du siège où se prélassait la dame du comptoir, le petit sous-main graisseux, la bouteille d'encre, la plume encrassée, le papier à lettre, les enveloppes “bulle”. C'est avec ces instruments, ordinairement consacrés aux rapides amours des potaches, des pions et des commis, que Verlaine griffonna, dans une rumeur de bocks entrechoqués et de dialogues ineptes, quelques-uns de ses poèmes impudiques et douloureux ». Gaston Deschamps, *La Vie et les livres : Première-cinquième série*, Paris, A. Colin, 1900, p. 41-42.

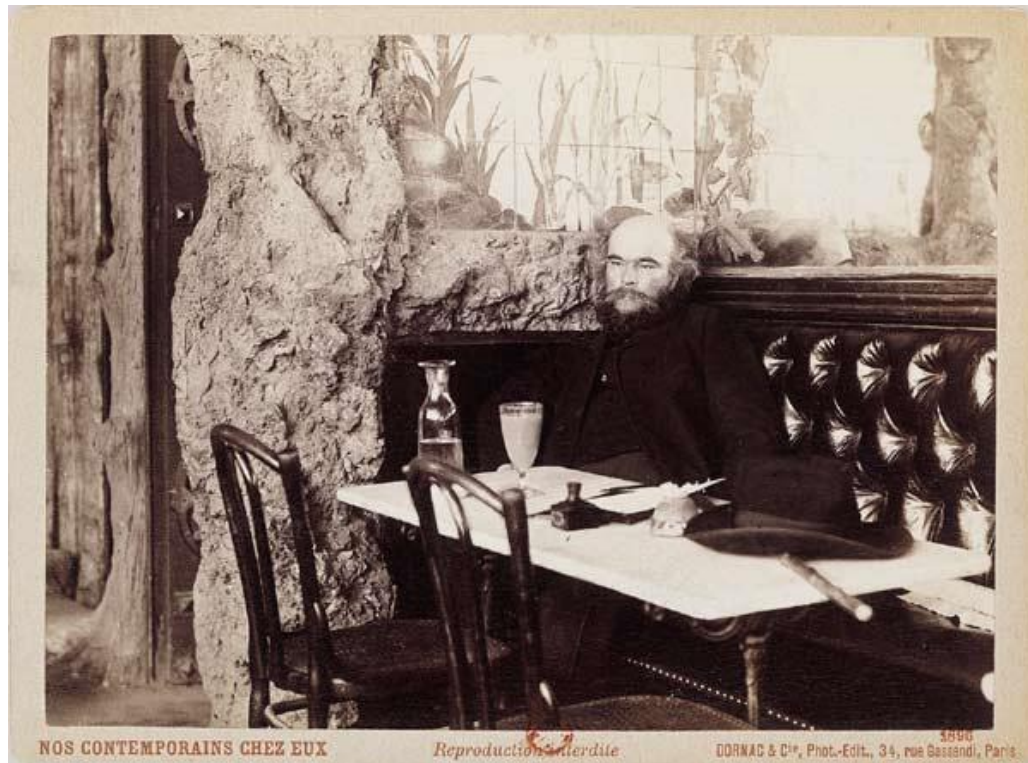
<sup>2</sup> Les légendes proposées dans le cadre de l'exposition *Portrait/visage* à la Bibliothèque nationale de France (2003-2004) datent les photographies de 1896, année de la mort de Verlaine [nous savons désormais qu'elles datent de 1892] : « Ces deux portraits ont été pris peu de temps avant la mort de Verlaine. Contrairement aux autres artistes de cette série qui recevaient le photographe dans le décor généralement flatteur de leur intérieur, il pose dans son lieu public de prédilection. Le verre d'absinthe, le regard perdu, la pose familière disent de façon poignante la fin de la vie du poète. » [http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/042\\_1.htm](http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/042_1.htm)

<sup>3</sup> « *Shattering [...] both the most famous and the saddest photo of a poet ever taken.* » Richard Brody, « *Dornac's Portraits of the Artists* », *The New Yorker*, 23 juin 2011. [http://www.newyorker.com/online/blogs/photobooth/2011/06/dornac-portraits-of-the-artists.html#slide\\_ss\\_0=1](http://www.newyorker.com/online/blogs/photobooth/2011/06/dornac-portraits-of-the-artists.html#slide_ss_0=1)

<sup>4</sup> « *Destitute, Verlaine, who had nothing left to look forward to, drank himself to death over the next four years.* ». Souren Melikian, « *Dornac: Unmasking a Photographer of Parisian Society* », *New York Times*, 2 mai 2008. <http://www.nytimes.com/2008/05/02/arts/02iht-melik3.1.12520761.html?pagewanted=all&r=0>

<sup>5</sup> Voir, par exemple, Barnaby Conrad III, *Absinthe: History in a Bottle*, San Francisco, Chronicle Books, 1988, et « Paul

Figure 1



Dornac (dit Pol Marsan pour Paul Cardon), *Paul Verlaine au café*, série *Nos contemporains chez eux*, 28 mai 1892 [dépôt légal de 1896], tirage albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, Paris, Bibliothèque nationale de France, [Département des Estampes et de la photographie, Eo 88 petit folio, tome 2](#) [photo ©BnF]

## Un « poète maudit » ?

La plupart des travaux ont donc privilégié cette photographie en mettant en avant le *topos* littéraire du « poète malheureux » étudié par Pascal Brissette<sup>6</sup>. Comme nous le verrons dans le présent article, cette photographie n'est ni un témoignage pathétique de la *clochardisation* d'un Verlaine « souffrant », ni un instantané pris en passant par un photographe durant les dernières semaines de la vie du poète. En réalité, elle a été minutieusement montée, posée et recadrée, puis sélectionnée parmi d'autres images prises dans le cadre de ce que l'on appellerait de nos jours une « séance photo ». Elle correspond en fait à l'une des trois poses approuvées par Verlaine et reproduites de son vivant avec différents niveaux de recadrage<sup>7</sup>. Que nous dit le choix de la mise en scène au café<sup>8</sup>, du caractère supposément « intimiste » de cette photographie ? Que nous dit-il

---

Verlaine by Dornac, 1896 », <http://www.absinthes.com/themag/absinthe-history/paul-verlaine-1604>. Jusqu'à ce que la propre copie du photographe ne soit mise aux enchères en 2008, cette photographie était généralement supposée dater de 1896, comme l'indique la légende citée plus haut, et décrite comme ayant été prise dans différents cafés fréquentés par Verlaine : le Procope, la Source, ou un bar à Pigalle. C'est en réalité au Café François I<sup>er</sup> sur le Boulevard Saint-Michel qu'elle a été prise, comme cela a été confirmé par les notes du photographe rapportées dans le catalogue de la vente aux enchères Piasa de 2008 (16 mai 2008).

<sup>6</sup> Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005.

<sup>7</sup> On peut trouver quelques exemples présentant divers niveaux de recadrage sur [artnet.com](http://www.artnet.com) aux côtés d'autres photos de célébrités de Dornac dans les années 1890. <http://www.artnet.com/artists/paul-marsan-dornac/past-auction-results>

<sup>8</sup> Voir, par exemple, Jean-Luc Steinmetz qui présente la marginalité comme se situant « par rapport à un milieu plein et reconnu » (« Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême) », *Romantisme*, 1988, n°59, p. 59), comme le fait Jerrold

de la relation de Verlaine à la représentation médiatique ? En examinant les trois variantes de cette image [Figures 1-3], je démontrerai que Verlaine a savamment manipulé un nouveau médium visuel pour positionner son travail en parallèle de celui d'autres auteurs célèbres de son époque<sup>9</sup>. Les histoires sur les photographies « pathétiques » de Verlaine par Dornac qui seront racontées par la suite dans la presse écrite et en ligne exemplifient le danger de considérer les photographies du XIX<sup>e</sup> siècle comme des documents historiques neutres ; les *personae* poétiques ne devraient pas se lire en termes seulement biographiques<sup>10</sup>.

---

Seigel dans *Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999. Pour les deux, le café sert de lieu emblématique du Bohème par rapport au foyer bourgeois.

<sup>9</sup> Aujourd'hui, ces images de Verlaine au café circulent largement sur internet avec diverses attributions (souvent erronées). Deux d'entre elles ont été déposées légalement à la Bibliothèque nationale (voir Figures 1 et 2) et une troisième (appartenant à sa maîtresse Eugénie Krantz et qui circule aussi en ligne ; Figure 3) est conservée dans les dossiers Verlaine à la Librairie Jacques Doucet (inv ING 464). Un article de Jacqueline Guittard (« Verlaine au café : trois clichés de Dornac », *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 2007, n° 285, p. 67-81) analyse le contenu de ces photographies mais il a été publié avant la découverte de l'identité de Dornac : la datation des photographies et l'information sur le photographe sont donc incorrectes. Un article de Benoît Noël en 2014 (« Profils méconnus de Paul Verlaine », *Histoires littéraires* juillet-décembre 2014, p. 202-221) identifie lui aussi incorrectement le photographe ; il soulève lui aussi plusieurs des questions posées par Jacqueline Guittard. Les photographies de Dornac circulaient aussi dans la presse internationale du vivant de Verlaine comme je le mentionnerai plus bas.

<sup>10</sup> L'intérêt récent pour les photographies d'auteurs déplace la focale du photographe au modèle en examinant ce qui a longtemps été décrit dans le monde anglophone comme l'acte de « poser » et qui a été étudié en France plus récemment à travers la notion de « postures » d'Alain Viala et de Jérôme Meizoz, tirée du concept d'« *hexis* corporelle » de Pierre Bourdieu. Dans *Photobiography: Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé*, Akane Kawakami propose une vue d'ensemble assez complète des recherches en langues française et anglaise sur le sujet, Oxford, Legenda, 2013. Voir aussi Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Geneva, Slatkine Érudition, 2007. Autres manifestations récentes de cet intérêt : un colloque de 2014 à Cerisy dédié à « L'Écrivain vu par la photographie : Formes, Usages, enjeux » et un numéro spécial de *CONTEXTES* dédié au « Portrait photographique d'écrivain », 2014, n° 14, <http://contextes.revues.org/5904>.

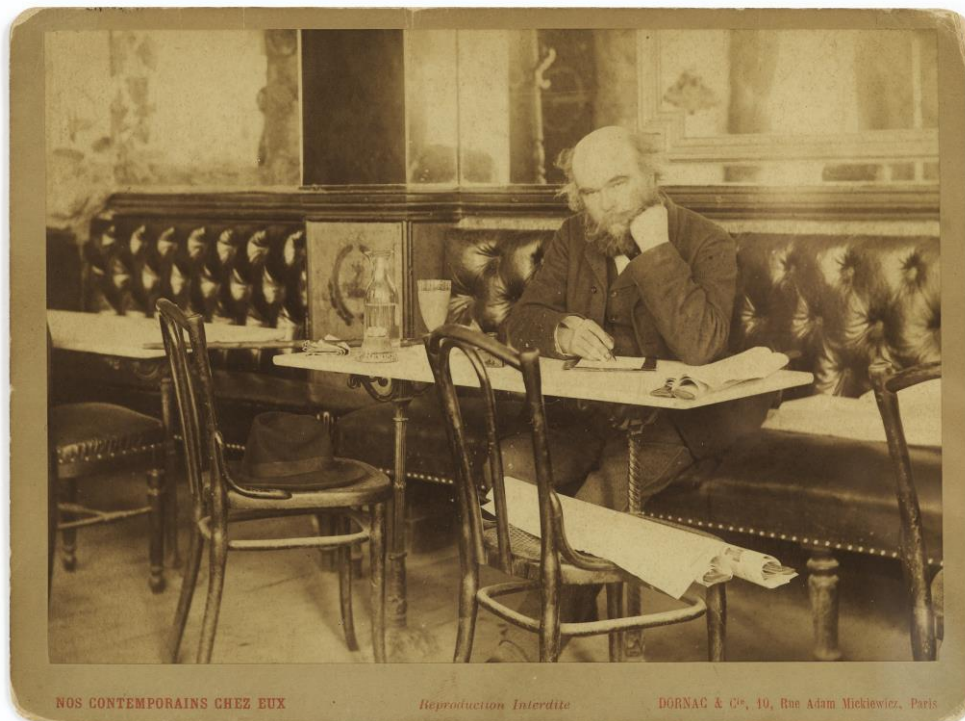


Figure 2



Dornac (dit Pol Marsan pour Paul Cardon), *Paul Verlaine au café*, série *Nos contemporains chez eux*, 28 mai 1892 [dépôt légal de 1896], tirage albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, Paris, Bibliothèque nationale de France, [Département des Estampes et de la photographie, Eo 88 petit folio, tome 2](#) [photo ©BnF]

Figure 3



Dornac (dit Pol Marsan pour Paul Cardon), *Paul Verlaine au Café François I<sup>er</sup>*, connue aussi sous le titre : *Paul Verlaine au Café La Source*, tirage albuminé (123 x 175 mm), contrecollé sur carton (140 x 190 mm), provenant de la collection de Stéphane Mallarmé et vendue (lot 264) chez [Sothebys le 15 octobre 2015](#) [photo ©Sothebys]

Roland Barthes a montré dans quelle mesure le spectateur applique ce qu'il sait du contexte et de la personnalité à son interprétation d'une photographie<sup>11</sup>. C'est certainement le cas pour les photographies de Verlaine par Dornac qui, parce que l'on a longtemps cru qu'elles dataient de 1896, année de la mort du poète, ont été interprétées comme « l'ultime aspect du poète sur le lent chemin de sa déchéance physique<sup>12</sup>. » En conséquence, il est important de revenir sur les informations relatives au contexte de ces photographies et sur les conditions de leur création, avant d'examiner le rôle actif joué par Verlaine dans leur genèse et dans leur diffusion<sup>13</sup>.

## *Nos Contemporains chez eux*

Dans le cadre d'un photoreportage intitulé *Nos Contemporains chez eux* débuté en 1889, Dornac<sup>14</sup> avait eu accès au domicile de quelques deux cents célébrités de premier plan de l'époque. À l'origine, ses photographies ont été publiées accompagnées d'un texte dans *Le Monde Illustré*, dans le but de donner au lecteur accès à la « vraie » personnalité des célébrités présentées, d'être vendues individuellement dans des librairies ou des cabinets de photographie<sup>15</sup> ou de paraître dans d'autres publications<sup>16</sup>. Ceci explique la présence d'autographes sur certaines copies de ces photographies, comme par exemple la dédicace de Verlaine à Dornac sur l'une de ces images que le photographe a répertoriée comme ayant été prise le 28 mai 1892 [Figure 4]<sup>17</sup>. Sa façon poétique d'admettre l'existence de la série est d'une ambiguïté fascinante :

Je suis, sans hésitation,  
Bien que n'étant un courtisan  
Néanmoins, or ! Un partisan  
De cette publication.

Ce « Néanmoins, or ! » résume la relation entre le poète et le genre : Verlaine, flatté, autorise à faire figurer son portrait dans la série, mais sans pour autant y appartenir pleinement. Il reconnaît sa propre prétention sans la désavouer. Il est et n'est pas *courtisan*, mais il est *partisan* en s'autorisant à figurer parmi ses pairs.

---

<sup>11</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 158-59.

<sup>12</sup> Jean-Jacques Lévêque, *Paul Verlaine, le poète orageux*, Paris, ACR PocheCouleur, 1996, p. 9. Jacqueline Guittard note de multiples exemples d'interprétations de ces photos liées à la mort imminente du poète, art. cit., p. 70-71.

<sup>13</sup> Jean-Pierre Bertrand soulève plusieurs des questions inhérentes à une « lecture » de photographie d'auteur dans « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique d'écrivain », *CONTEXTES*, 2014, n° 14, <http://contextes.revues.org/5910>.

<sup>14</sup> Nous savons désormais qu'il s'agissait du pseudonyme de Paul Cardon, aussi connu sous le nom de Pol Marsan.

<sup>15</sup> Comme l'indique le montage visible dans les Figures 1-3 où l'on peut lire le titre de la série « *Nos Contemporains chez eux* », ainsi que l'adresse du studio du photographe.

<sup>16</sup> Pour plus d'informations sur le contenu de la série, voir Marie Mallard, « Étude de la série de Dornac : nos contemporains chez eux, 1887-1917 ». Mémoire de maîtrise non publié, Université Paris IV, 1999 ; Elizabeth Emery, « *Dornac's 'At Home' Photographs, Relics of French History* », [Proceedings of the Western Society for French History](#), 2008, p. 209-224 ; les catalogues des ventes Piasa du 16 mai 2008, 29 juin 2011, 24 mai 2013, et 3 décembre 2015 ; Emery, *Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881-1914)*, Aldershot, Ashgate Press, 2012, p. 67-107, 130-50. En 1892 Dornac travaillait rue Adam Mickiewicz (aujourd'hui Léopold-Robert) à l'angle du Boulevard Raspail ; en avril 1893 il avait déménagé au 34 rue Gassendi. Voir les lettres à Dornac de Stéphane Mallarmé à cette date. *Correspondance générale*, vol. 11, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1095, lettre MCDLXIII bis, p. 74.

<sup>17</sup> De nombreux autographes de personnalités célèbres sont ressortis avec la vente aux enchères des copies personnelles de Dornac chez Piasa de 2011 à 2015. Voir les catalogues mentionnés plus haut, ainsi que le site web de l'expert Yves Di Maria qui a découvert l'identité de Dornac et qui a posté des autographes à l'adresse suivante : <http://www.photos-site.com/33.htm>.

Figure 4

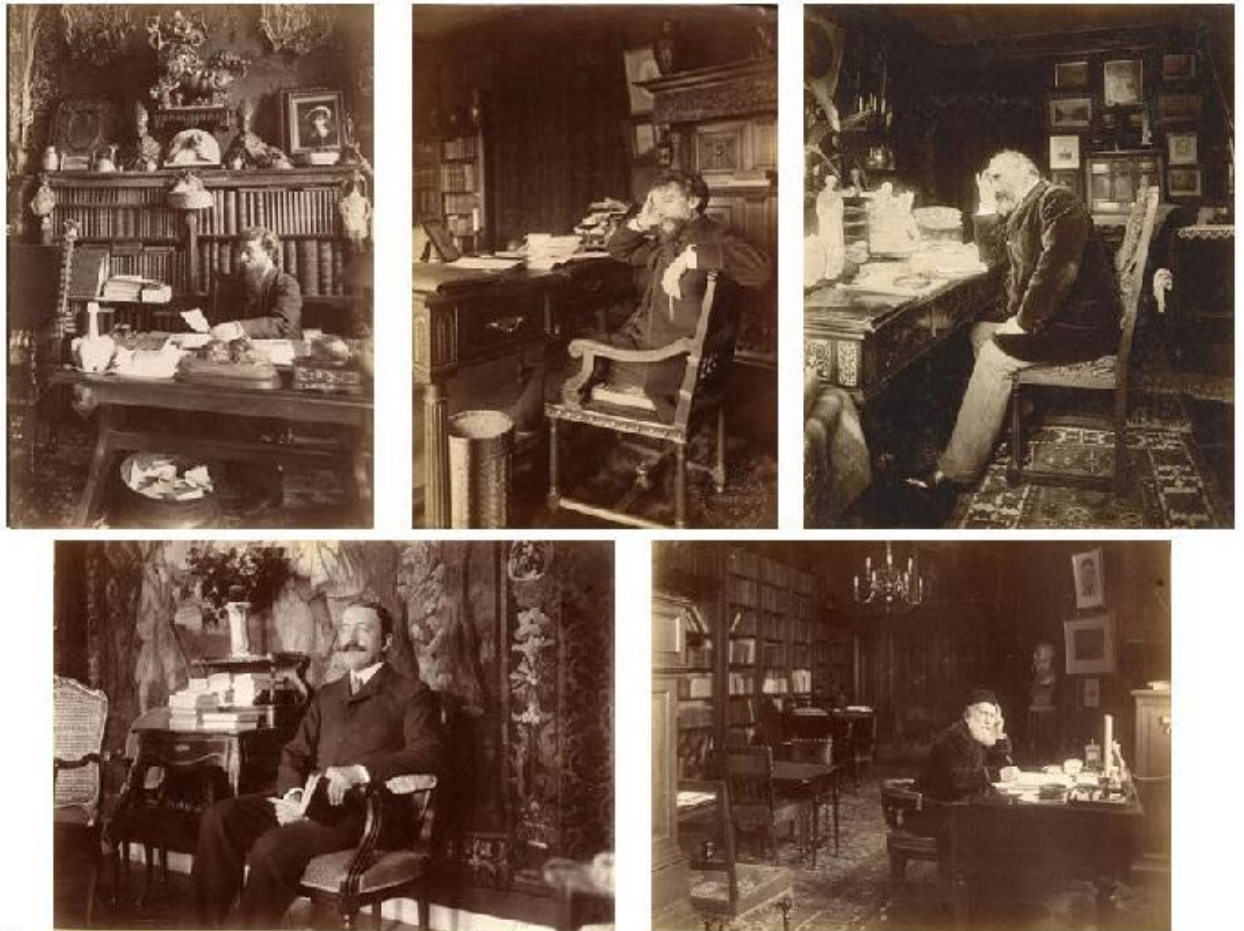


Dornac (dit Pol Marsan pour Paul Cardon), *Paul Verlaine au Café François I<sup>er</sup> à Paris, 1892*, épreuve d'époque sur papier albuminé, montée sur support cartonné, accompagnée d'un poème autographe de Paul Verlaine, image 20.5 x 26 cm; feuille 33.8 x 43.8 cm, provenant de la collection particulière de Paul Cardon, vendue [chez Piasa \(lot 171\) le 16 mai 2008](#) et revendue chez [Christie's \(lot 186\) le 30 octobre 2012](#) [©Christie's]

Ce sentiment équivoque d'appartenance *et* de non appartenance à la série photographique apparaît dans le choix du lieu, un café, et dans la pose avachie du poète. La plupart de ces photographies montrent des demeures bourgeoises où des artistes, des écrivains et des acteurs, assortis aux lieux, sont assis à leur bureau ou se prélassent sur un fauteuil. Sur ces images, l'opulence de l'intérieur confirme leur succès commercial [Figure 5].



Figure 5



Compilation de quelques « contemporains » photographiés par Dornac : Édouard Pailleron, Alphonse Daudet, Sully-Prudhomme, Marcel Prévost, et Charles Gounod (de gauche à droite) [photo ©E. Emery]

La plupart des hommes de lettres posent devant des bureaux et des murs ornés de tableaux et de livres alignés, main sur le menton ; ils sont perdus dans leurs pensées et fixent l'horizon. La décision de Verlaine de se montrer « chez lui » au Café François I<sup>er</sup>, en face du Jardin du Luxembourg, a donc été interprétée comme le reflet de son état d'abandon, ce que Dornac avait exploité : « Verlaine se prête docilement aux prises de vue »<sup>18</sup>. L'outrage du public vient en partie du fait que la mise en scène rappelait un sujet privilégié – mais choquant – de la « nouvelle peinture » : le buveur d'absinthe, un personnage scandaleux qui figure dans des tableaux d'Édouard Manet (« Le Buveur d'Absinthe », 1859), de Jean-François Rafaelli (« Les Buveurs d'Absinthe »/ « Les Déclassés », 1881) et d'Henri de Toulouse-Lautrec notamment. Le plus célèbre de ces tableaux, dont la perspective diagonale et les objets étalés ressemblent curieusement à la composition de la Figure 1, est « l'Absinthe » (« Dans un café ») d'Edgar Degas (1876), qui fut régulièrement dénoncé parce qu'il représentait « la dégradation humaine ».<sup>19</sup> On

<sup>18</sup> Jacqueline Guittard, art. cit., p. 80.

<sup>19</sup> « L'Absinthe » (« Dans un café ») a été acheté par Henry Hill et exposé à Brighton (Angleterre) en 1876, et ensuite à la troisième exposition des Impressionnistes de 1877. Exposé de nouveau après la mort de Hill (1892, soit l'année de la prise de la photographie de Dornac) et ensuite en 1893, les visiteurs bourgeois insultaient ce tableau et son peintre, visant surtout une scène qu'ils qualifiaient de « dégoûtante » (voir les différentes critiques compilées [par le Tate Modern](#)). Degas, 1834–1917, ed. Jean Sutherland Boggs, Douglas W. Druick, Henri Loyrette, Michael Pantazzi, et Gary Tinterow, New York, Metropolitan Museum Publications, 1988.

comprend alors l'horreur des critiques comme Frantz Jourdain et Gaston Deschamps, qui s'étonnaient que Dornac ait pu montrer Verlaine de cette « triste » façon<sup>20</sup>. Nous sommes bien loin de la représentation plus traditionnelle du poète au travail qui est celle de la Figure 6, photographie attribuée au peintre hollandais Philippe Zilcken et prise à La Haye à peine quelques mois après les photos de Dornac (en novembre 1892)<sup>21</sup>.

Figure 6



Philippe Zilcken et Berg (graveur), « M. Paul Verlaine chez lui », gravure d'une photographie autographiée par Verlaine, communiquée par Léon Vanier à *La Revue encyclopédique* (janvier 1895), p. 5. [©E. Emery]

Malgré tout, en 1892 le café restait un lieu attendu pour photographier Verlaine dont la légende, bohème, perpétuait l'idée selon laquelle ses trois demeures étaient le café, l'hôpital, et la prison (même s'il avait un domicile au moment où Dornac l'a photographié)<sup>22</sup>. *Mes Hôpitaux*, recueil d'anecdotes sur ses séjours à l'hôpital, avait été publié en 1891 et les articles qui deviendraient *Mes Prisons* en 1893 apparaissaient régulièrement dans la presse périodique (*Le Chat Noir*) au printemps 1892<sup>23</sup>. Le rôle de la presse dans le façonnage de l'image publique de Verlaine n'est pas non plus négligeable : ses écrits sont sérialisés, ces trois photographies au Café François I<sup>er</sup> sont reproduites, de nombreux articles commentent ses séjours à l'hôpital<sup>24</sup>. L'on organise également des entretiens avec lui dans des cafés, par exemple l'entretien de Jules Huret avec le poète publié dans *L'Écho de Paris* l'année précédente (10 mars 1891). Dans cette interview,

<sup>20</sup> Frantz Jourdain, *Les Décorés ou ceux qui ne le sont pas*, Paris, H. Simonis Empis, 1895, p. 33-37. Gaston Deschamps considère que les éléments relatifs à la pauvreté sont évidents dans la photographie, de « cette moleskine [de la banquette] collante qui met, dans les cabarets d'étudiants, je ne sais quelle odeur d'antichambre ministérielle » au « moulage en carton qui simule, pour amuser les clients, un rocher et une grotte », *op. cit.*, p. 42. Voir aussi Michel Delines, « Un Russe à la recherche de Verlaine », *La Revue hebdomadaire*, 1897, n° 10, p. 521-534.

<sup>21</sup> Voir Christian Galantaris, *Verlaine, Rimbaud, Mallarmé : Catalogue raisonné d'une collection*, Paris & Genève, Éditions des cendres, 2000, p. 309. Nous voyons ici que l'éditeur de Verlaine, Léon Vanier, a prêté sa copie dédiée à *La Revue encyclopédique* qui l'a faite graver pour la publication (1<sup>er</sup> janvier 1895).

<sup>22</sup> La réputation internationale de Verlaine selon laquelle il vivait de café en prison en passant par l'hôpital a été soutenue par Stuart Henry, *Hours with Famous Parisians*, Chicago, Way and Williams, 1897. En janvier 1892, Verlaine quitte l'Hôpital Broussais pour un appartement au 15 rue Descartes. Il retournera à l'hôpital en août.

<sup>23</sup> *Le Chat Noir* du 12 décembre 1891 (« Mes prisons »), dans Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, ed. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, » 1972, p. 1251-1263.

<sup>24</sup> Les images de Dornac ont circulé à l'international. Elles ont été publiées dans *La Revue encyclopédique*, 1<sup>er</sup> janvier 1895, n° 98, *Illustration*, 18 janvier 1896, and *The Critic*, décembre 1898, n° 30, p. 454, pour ne nommer que trois exemples. Pour une discussion à propos de la couverture de ses hospitalisations par les journaux, voir Charles Donos, *Verlaine intime*, Paris, Vanier, 1898, p. 130.



le journaliste évoque la biographie de Verlaine comme « un long drame douloureux » et le Café François I<sup>er</sup> y joue un rôle central : le poète ponctue ses remarques sur « l'évolution littéraire » en « frappant de grands coups de poing sur la table de marbre dont son absinthe et mon vermouth tremblaient »<sup>25</sup>.

Jusqu'à récemment, ces écrits autobiographiques ont occupé une place inconfortable dans la réception académique de l'œuvre de Verlaine à cause de leur apparente « sincérité », terme utilisé par Verlaine lui-même pour décrire l'état d'esprit dans lequel il les avait composés<sup>26</sup>. Ils ne soutiennent pas le mythe de « grand homme » dont le public amateur d'auteurs canoniques d'hier et d'aujourd'hui raffole. Cette gêne apparaît clairement dans l'introduction quelque peu moralisatrice de Jacques Borel pour l'édition de la Pléiade des *Œuvres en prose*, dans laquelle l'auteur semble embarrassé par la négligence des dernières publications de Verlaine. **Celles-ci** nuiraient à sa réputation posthume :

Tout est bon, tout y passe, il n'est rien dont la plume hâtive ne s'empare dans l'instant et qui ne soit aussitôt utilisé, monnayé. Car là est bien la grande misère de ce Verlaine prosateur, de ce Verlaine des dernières années : comment croire que le désir de poursuivre une œuvre l'anime encore ? Il feint de se raconter et, ne le sait-il pas lui-même, il ne se dit pas, il s'exploite et s'élude. C'est que la gloire est venue, avec son redoutable malentendu, et dans le temps même de la plus grande pauvreté<sup>27</sup>.

Cette réputation misérable hante Verlaine, comme en témoigne l'emploi d'un lexique relevant du pathos par Borel et bien d'autres (Alain Buisine : « affalé, lamentablement affaissée » ; Benoît Noël : « rompu, tassé sur lui-même »<sup>28</sup>).

Et pourtant, Verlaine était-il vraiment aussi démuné que ce que les lecteurs ont pu croire ? Certes, il a lui-même mis en scène la « sincérité » de ces textes dits « pathétiques » et des illustrations de ses œuvres accompagnant les critiques de journaux. Sa dédicace à Dornac montre qu'il était pleinement conscient de l'attitude qu'il prenait en acceptant de figurer dans la série : « Un courtisan / Néanmoins, or ! Un partisan ». La conjonction « or » renvoie aussi au métal précieux, homonyme très présent dans le vocabulaire de Verlaine à cette époque, comme dans l'entretien avec Huret, durant lequel le poète raconte au journaliste qu'il vient de faire « des courses pour récupérer des ors ». La promotion d'une image pathétique pour accroître à la fois sa visibilité et ses revenus est parfaitement conforme à ce que ses lettres et les témoignages de ses amis et ses éditeurs à cette époque laissent entendre<sup>29</sup>.

L'étude des trois photographies et des documents connexes, récemment découverts, révèle que Verlaine s'est porté volontaire pour une séance photo au Café François I<sup>er</sup><sup>30</sup>. Tout d'abord,

---

<sup>25</sup> *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 66-67.

<sup>26</sup> Cité par Olivier Bivort, « Verlaine juge de Paul », *Dix-neuf/Vingt*, octobre 1997, n° 4, p. 101. Verlaine a émis des commentaires sur sa propre écriture dans une « Critique des *Poèmes saturniens* » publiée dans *La Revue d'aujourd'hui*, 15 mars 1890 [n.p.]. Voir *Œuvres critiques en prose*, *op. cit.* pp. 719-723 (le texte est repris dans les OC).

<sup>27</sup> Jacques Borel, « Introduction », Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, p. 1206.

<sup>28</sup> Alain Buisine, *Verlaine, Histoire d'un corps*, Paris, Tallandier, 1995, p. 477 ; Benoît Noël, *op. cit.*, p. 211.

<sup>29</sup> Voir l'étude de Julien Schuh sur la correspondance inédite de Verlaine avec son éditeur Léon Deschamps (débutée en 1892), dans laquelle le poète évoque la souffrance que négociant de l'argent lui procure. « Mais il ne faut pas nécessairement lire ces appels au secours pathétiques au premier degré : derrière l'apparente dépendance sociale de l'écrivain envers son éditeur se cachent des rapports de force plus complexes, et les demandes d'argent de Verlaine relèvent parfois plus de l'escroquerie que du besoin véritable. » (« Lettres inédites de Verlaine à Léon Deschamps », *Histoires littéraires*, 2007, p. 49-64), p. 50. Voir aussi Donos, *op. cit.*, p. 203-209.

<sup>30</sup> L'ordre dans lequel j'ai choisi de classer les photographies ici dépend entièrement de leur ordre d'apparition dans mon argumentaire. Il n'y a rien sur les photos originales qui indique laquelle a été prise en premier, même s'il semble que la Figure 2, figurant l'absinthe non diluée, ait été la première (à condition qu'il ne s'agisse pas d'un deuxième ou troisième verre ou d'un autre type d'alcool).

ces photographies n'étaient pas des instantanés pris en passant dans le café ; Dornac préférait la lumière naturelle, ce qui nécessitait trente secondes de pose. Cela explique en partie le nombre remarquable de sujets dans *Nos Contemporains chez eux* posant le menton dans la main, comme perdus dans leurs pensées (Figure 5). De même, Dornac fixait ses rendez-vous en fonction de la luminosité, ce qui explique le choix d'un café en face du Jardin du Luxembourg, nettement mieux éclairé qu'un petit appartement dont les fenêtres donnaient sur les rues étroites du Quartier Latin. Dornac permettait aussi à ses modèles d'approuver les épreuves qui seraient rendues publiques ; il les retouchait, les recadrait ou il les reprenait à la demande du poseur, de même qu'il leur offrait gratuitement des copies<sup>31</sup>. Cette implication systématique du modèle rend le choix des photos reproduites d'autant plus intéressant. Ainsi, parmi les trois poses retenues lors de la séance photo de Dornac, celle qui apparaît comme la moins « pathétique » (Figure 3) fut dédiée aux proches mais elle ne semble pas avoir été déposée légalement à la Bibliothèque nationale comme les deux autres<sup>32</sup>.

Verlaine lui-même fait référence à « deux poses » sur une carte postale longtemps inconnue, envoyée à Dornac de l'Hôpital Broussais (lit 30, salle Losègue) le 28 août 1892, et publiée dans le catalogue Piasa de 2013 :

Cher Monsieur, je viens vous rappeler que vous m'avez promis quelques-uns de mes "contemporains chez eux". Serait-ce trop vous demander 3 exemplaires de chacune des deux poses ?

En tout cas soyez assez bon pour vous souvenir de votre promesse. Envoyez-moi les exemplaires le plus tôt possible, ici, ou, mieux, venez me les apporter et causer un brin avec moi... Je compte sur les exemplaires quel que soit leur nombre — et sur vous<sup>33</sup>.

Cette correspondance confirme l'enthousiasme du poète pour ces poses au café. Mais elle suggère également que Verlaine n'avait approuvé que deux des trois poses pour le regard du public (ou bien qu'il n'avait pas compris qu'il y avait en réalité trois poses). Les Figures 1 et 2 sont celles qui étaient les plus décrites et achetées dans les années 1890, celles qu'il dédiait et qui sont encore les plus diffusées aujourd'hui<sup>34</sup>. La Figure 3 est plus conforme aux images des autres écrivains de la série, ce qui laisse volontiers penser que Verlaine aurait voulu rompre avec la tradition littéraire de son époque afin de souligner visuellement la *persona* de « Pauvre Lélian » créée en 1884 dans les pages des *Poètes maudits* et diffusée dans la presse depuis 1886<sup>35</sup>. D'un autre côté, la Figure 3 était en circulation du vivant de Verlaine, puisque Mallarmé possédait un exemplaire des Figures 2 et 3 (non dédiées par Verlaine), qu'il avait achetées en 1892 ou début 1893, avant que Dornac ne déménage dans son nouveau studio rue Gassendi<sup>36</sup>. Verlaine lui-même a autographié une copie de la Figure 3 pour Eugénie Krantz, la maîtresse avec laquelle il vivait à sa mort<sup>37</sup>.

---

<sup>31</sup> Voir les catalogues Piasa qui reproduisent la correspondance dans laquelle il demande des retouches, rejette certaines poses et commande des copies des images qu'il préfère.

<sup>32</sup> La situation est singulière parce que le tampon affixé sur Figures 1 et 2, les copies appartenant à la Bibliothèque nationale, indique que leur dépôt légal date de 1896 et pas du moment où elles ont été publiées (1892). Les Figures 1 et 2 portent également l'adresse du studio dans lequel Dornac s'est installé en 1893 (rue Gassendi) ce qui suggère un tirage postérieur à 1892. Les registres originaux du dépôt légal aux Archives administratives de la Bibliothèque nationale (2005/019/275) ne permettent pas de confirmer ces dates.

<sup>33</sup> Catalogue Piasa 29 juin 2011, p. 37 ; 24 mai 2013, p. 39.

<sup>34</sup> Un article du 19 décembre 1897 dans *L'Illustration* écrit par Henri Coupin liste la photographie de Verlaine comme la plus diffusée à l'époque (suivi de celle de Pierre Loti).

<sup>35</sup> Voir Solenn Dupas, *Poétique du second Verlaine*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 447 : « Sans doute la poétique du déconcertement répond-elle d'abord des exigences publicitaires ».

<sup>36</sup> Les photographies de la bibliothèque de Mallarmé ont été vendues par Sotheby's le 15 octobre 2015.

<sup>37</sup> Il s'agit de la copie de la Bibliothèque Jacques Doucet autographiée pour Eugénie Krantz. Dornac lui-même semble aussi avoir gardé une copie des trois photographies puisque le fils de Verlaine a remercié le photographe pour les trois poses le 11 juillet 1897 (catalogue Piasa 2008, p. 54).

Dans la Figure 3 Verlaine est assis droit sur la banquette. Il n'est pas affalé dans le coin mais assis à la seconde table à partir du miroir ; il fixe du regard l'appareil photo. Le menton posé sur son poing gauche, il tient dans la main droite une plume au-dessus d'une feuille de papier, emblèmes de l'écriture redoublés par la présence du rouleau de papier, et de l'encrier, tous deux posés autour de lui. Son chapeau, négligemment jeté dans la Figure 1, est posé sur la chaise à gauche et des journaux sont visibles à droite. L'objectif capture les miroirs et les lumières vives du café et peut-être l'ombre de Dornac lui-même. Dans la Figure 3, l'absinthe, très visible dans les autres photographies, est partiellement cachée par la chaise. Ce n'est pas là le portrait de quelqu'un qui abuse de l'absinthe, comme dans les Figures 1 et 2 : il s'agit du portrait d'un auteur plus conventionnel représentant un individu en pleine possession de ses moyens. Il a l'air aussi lucide qu'il est possible de l'être sur une photo qui requiert trente secondes de pose. Curieusement, c'est celle qui figure (largement recadrée) en couverture des *Œuvres en prose complètes* grâce auxquelles l'éditeur Jacques Borel désirait sauver la réputation de Verlaine<sup>38</sup>. Dans cette image de quatrième de couverture classique, où l'auteur figure « en vitrine » selon les mots de Barthes, tous les attributs traditionnels symbolisant l'art de l'écrivain — le papier, l'encre, la plume — ont disparu<sup>39</sup>.

En réorganisant le décor et les objets entourant le poète, Dornac transforme le respectable Verlaine de la Figure 3 en ce personnage pathétique de « Pauvre Lélian » qui émerge de la Figure 1. Ici, le poète pose sa plume pour rêver et, dans la Figure 2, Verlaine regarde l'appareil photo de haut, les yeux presque clos. Son corps est relâché comme si le poète était trop éméché pour se tenir droit. La Figure 2 privilégie une image de Verlaine campé en « poète maudit », allant de café en café, de prison en hôpital, bien trop ivre pour enlever son chapeau (sa canne est juchée sur le côté gauche de la table). Là, il tient un verre. Le procédé d'écriture est suggéré seulement par les rouleaux de papier et l'encrier posé à côté de ce qui semble être du vin, des amers, ou plus vraisemblablement, une dose généreuse d'absinthe non encore diluée<sup>40</sup>. Est-ce qu'il est vraiment trop saoul pour se soucier de sa réputation, comme Borel semble le penser ? Ou ces images, et les écrits autobiographiques qu'il a publiés avec une telle profusion après 1891 — *Gosses* (1889-1891), *Mes hôpitaux* (1891), *Souvenirs* (1891), *Mes prisons* (1893), *Confessions* (1895) — relèvent-elles de la construction d'une image calculée, comme l'a suggéré Solenn Dupas, ou d'une tentative de « se garantir une postérité », comme l'a formulé Olivier Bivort<sup>41</sup> ?

Dans la mesure où Verlaine a activement demandé des copies de ces photographies à Dornac, il est difficile de soutenir l'argument selon lequel il aurait été manipulé, ou même que tout cela se serait fait contre son gré. En réalité, Verlaine semble avoir été plutôt fier des clichés puisqu'il a demandé à Dornac autant de copies que possible, et qu'il les a autographiées pour ses amis et pour ses connaissances<sup>42</sup>. Un article de Michel Delines (pseudonyme de l'auteur russe Mikhaïl Ashkinazi), possiblement apocryphe, décrit l'un de ces autographes. Dans « Un Russe à la recherche de Verlaine », publié juste après la mort de Verlaine dans *La Revue hebdomadaire*, Delines évoque l'expérience de son collègue, l'éditeur Gribovski, arrivé de Russie en 1896 et impatient

<sup>38</sup> Cette image peut être consultée grâce au lien suivant : <http://www.la-pleiade.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade/OEuvres-en-prose-completes>

<sup>39</sup> Roland Barthes, « L'Écrivain en vacances », *Mythologies*, Paris, Gallimard, 1957, p. 32.

<sup>40</sup> Jacqueline Guittard suggère qu'il s'agit de vin mais note que le verre ne convient pas. Elle ajoute qu'il pourrait s'agir d'Amer Picon, *art. cit.*, p. 75. Benoît Noël est convaincu que c'est du « rhum à l'eau », *art. cit.*, p. 20.

<sup>41</sup> Voir la discussion de Solenn Dupas, *op. cit.*, sur le fait que cette recherche de publicité soit une stratégie littéraire. Olivier Bivort, *op. cit.*, p. 94.

<sup>42</sup> Les autographes de ces photographies par Verlaine ressortent dans des ventes aux enchères, notamment la copie autrefois propriété de sa maîtresse Philomène Boudin [<http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/paul-cardon-dit-aussi-paul-marsan-dit-5838032-details.aspx>], autographiée en septembre 1892, et celle dédiée à Eugénie Krantz (Bibliothèque Jacques Doucet inv. ING 464), ainsi que bien d'autres, comme l'indiquent les Figures 4, 6, et 9.

d'interviewer Verlaine. Il est envoyé de café en café, les serveurs expliquant qu'ils ne l'ont pas vu, qu'il est probablement à l'hôpital. Finalement il trouve Verlaine dans un appartement « confortable<sup>43</sup> », vraisemblablement au 39 rue Descartes, son dernier domicile (avec Eugénie Krantz), où ils discutent longuement de politique et d'esthétique. Verlaine rappelle à Gribovski qu'il n'est pas le vagabond de la légende mais qu'il a, en réalité, un foyer confortable, un « chez lui ». Pourtant, il ne voit pas de raison de dissiper un mythe populaire : « Ils pensent que je suis incapable d'apprécier un nid chaud, calme et paisible : le foyer. *Il faut les laisser croire...* » Il montre ensuite à Gribovski la photographie de Dornac de lui dans le café, expliquant pourquoi elle a été prise à cet endroit : « Je ne suis pas assez riche pour avoir un cabinet de travail, venez au café, c'est là que je fais mes vers »<sup>44</sup>.

De façon assez comique, le Verlaine de cette histoire fait un effort de respectabilité bourgeoise supplémentaire en essayant d'expliquer au jeune journaliste que le liquide sur la photographie n'est pas de l'absinthe mais du lait (il s'agit donc de la Figure 1 ou de la Figure 3) :

Vous connaissez la physique, l'absinthe est verte, et sur la photographie serait sortie en noir, tandis que la liqueur dans ce verre est blanche, donc c'est du lait, parole d'honneur.

— Ce n'est pas vrai, c'est de l'absinthe, cria une voix irritée derrière la cloison. N'avez-vous pas honte de mentir, monsieur Paul ?... Pourquoi, à côté du lait, y a-t-il une carafe<sup>45</sup> ?

Verlaine s'admet vaincu, tirant la langue dans une réponse enfantine qui rend cette histoire crédible. La fin du texte est le passage qui suggère le plus clairement l'importance des photos de Dornac pour l'image que Verlaine a voulu rendre de lui-même. Il donne à Gribovski une de ses deux copies de la photo, en l'enjoignant à se souvenir de lui comme d'un bon vivant : « Et lorsque cet original de Verlaine sera mort, vous vous souviendrez de lui et direz : "Il aimait la vie et savait apprécier ses bienfaits<sup>46</sup> !" ».

### « *Mauvais garçon* »

Apocryphe ou pas, l'histoire semble cohérente avec le désir de Verlaine de se faire reconnaître et de laisser une contribution différente de celle des autres figures de la série *Nos Contemporains chez eux* : « néanmoins, or ! » Bien qu'il se soit battu contre sa propre légende de vagabond et qu'il ait à l'occasion rejeté des tentatives de le cataloguer comme un Villon moderne, il a aussi profité de cette réputation qu'il a alimentée par ses propres écrits<sup>47</sup>. Dans « Chroniques de l'hôpital » (1891), par exemple, « le poète » est arrêté à Aix-les-Bains car il est soupçonné de vol. Alors qu'on lui demande ses papiers, il les présente « non sans toutefois quelque satisfaction intime et toute esthétique d'avoir pu un instant passer pour un émule (en un point important) du grand François Villon [...] au fond, comme il était flatté, à cause de Villon, d'être pris pour un

---

<sup>43</sup> Michel Delines, *op. cit.*, p. 533

<sup>44</sup> *Ibid.*, nous soulignons. Charles Donos (*op. cit.*, p. 192) raconte une histoire différente concernant le choix du Café François I<sup>er</sup>, suggérant que, bien que son appartement ait été parfaitement présentable, Verlaine a préféré être mis en scène dans les lumières brillantes et les miroirs du café : « glaces et ors et vues sur le jardin du Luxembourg ».

<sup>45</sup> Michel Delines, *op. cit.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Voir, par exemple, *Œuvres poétiques complètes*, p. 1206. Les références sur lui en tant que Villon sont légion. Les plus célèbres sont sans doute l'entretien de Jules Huret en 1891 qui commence en décrivant Verlaine dans sa taverne comme un Villon des temps modernes (renforcé par les propres louanges de Verlaine pour Villon dans le même entretien), et *Le Lys rouge* d'Anatole France, dont le personnage Choulette ressemble beaucoup à Verlaine et est lui-même décrit comme un Villon moderne. Olivier Bivort mentionne la dualité de Verlaine en tant que personne dans « Verlaine juge de Paul », *op. cit.*



«mauvais garçon»<sup>48</sup> ! » Il aime autant la respectabilité bourgeoise acquise par le simple fait de figurer dans la série de Dornac que d'être pris pour un « mauvais garçon », ce qui suggère qu'il n'est pas, au fond, un « mauvais garçon »<sup>49</sup>. Comme il le dit à Gribovski, le public ne le comprend pas vraiment, mais il accepte cela comme une nécessité : « Il faut les laisser croire ».

Mais pourquoi fallait-il qu'il laisse le public « croire » ? Était-ce parce Verlaine avait saisi les mécanismes de la machine naissante qui deviendrait la « presse people », captant le pouvoir d'une *persona* de « mauvais garçon » ? Une telle lecture serait cohérente avec la récente interprétation d'un « second Verlaine » selon Solenn Dupas<sup>50</sup>. La présence de Verlaine dans la série de Dornac l'a posé en élément reconnaissable de l'*establishment* bourgeois, commémoré dans cette galerie de gens célèbres. En même temps, le choix de ce café lui a permis de se moquer de la prétention de ses pairs, nouveaux riches qui exposaient l'opulence de leurs intérieurs dans des photos mises en vitrine à Paris et dans la presse périodique internationale<sup>51</sup>. « Que tout cela sent l'apprêt, le cabotinage, la soif de paraître ! » a écrit un journaliste anonyme dans *La Gazette anecdotique*<sup>52</sup>. En figurant dans la série, Verlaine rappelait aux lecteurs l'intérêt de ses écrits après, comme l'a noté Olivier Bivort, « une longue période d'oubli et d'insuccès »<sup>53</sup>. Ces photographies, comme l'entretien de Jules Huret qui le présentait comme une influence pour la jeune génération, confirment sa réputation de figure littéraire : il sera élu « Prince des Poètes » en 1894.

---

<sup>48</sup> Paul Verlaine, « Chroniques de l'hôpital », p. 5, repris dans *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, p. 203.

<sup>49</sup> Ceci expliquerait aussi le fait qu'il ait signé la photographie de la Figure 3, la photographie du « bon garçon », pour Eugénie Krantz. On se demande si cet exemplaire déchiré a été mutilé du vivant de Verlaine, ou entre sa mort et le moment où la photographie est arrivée à la Bibliothèque Jacques Doucet.

<sup>50</sup> Solenn Dupas propose l'idée selon laquelle l'identité marginale de Verlaine est moins le résultat de sa maladie qu'une réponse aux impératifs des nouveaux médias dans les années 1890, *op. cit.*, p. 47.

<sup>51</sup> Pour des reproductions d'intérieurs bourgeois des années 1890 minutieusement photographiés voir Elizabeth Emery, *En toute intimité ... Quand la presse people de la Belle Époque s'invitait chez les célébrités*, Paris, Editions Parigramme, 2015. Les copies de Verlaine au Café François I<sup>er</sup> appartenant à Mallarmé ont été achetées à la boutique de Jules Hauteœur, rue de Rivoli. Voir les légendes accompagnant la vente de la bibliothèque du poète par Sotheby's en 2015 : <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2015/bibliotheque-stephane-mallarme-pf1543/lot.264.html>

<sup>52</sup> « Nos Contemporains chez eux », *La Gazette anecdotique*, 1893, n° 1, p. 367.

<sup>53</sup> Olivier Bivort, *op. cit.*, p. 89.

Figure 7



Compilation de quelques-unes des poses de Huysmans pour la série *Nos Contemporains chez eux*. [photo ©E. Emery]

Verlaine s'est distancé politiquement et esthétiquement du matérialisme bourgeois qu'il abhorrait en choisissant d'accompagner les symboles traditionnels de l'état d'auteur (le papier, l'encre et les éléments d'écriture) de l'inspiration chimique de l'absinthe (et non de l'inspiration divine). Dans les Figures 5 et 7, par exemple, des écrivains comme Dumas, Daudet et Huysmans regardent au loin, « rêvant » ou « méditant », prenant des poses artificielles essayant d'avoir l'air pensif<sup>54</sup>. En revanche, dans les photographies prises au Café François I<sup>er</sup>, Verlaine étudie ses spectateurs, ne fût-ce que du coin de l'œil : il semble désobéir à la convention dans l'unique but de provoquer un commentaire du public. Aujourd'hui, les photographies de Dornac circulent indépendamment et il est donc facile d'oublier que les sujets ont posé pour le photographe plusieurs fois et que certaines des épreuves du photographe ont été écartées. Huysmans, par exemple, projetait différentes images d'auteur à travers différentes poses commandées à Dornac — l'esthète, le catholique, le critique d'art, le médiéviste — et envoyait différentes images à différents groupes d'amis, tout comme Verlaine dédiait différentes photographies pour différents amis, telles que la Figure 1 pour son ami Eugène Carrière, les Figures 2 et 3 pour ses maîtresses, respectivement Philomène Boudin et Eugénie Krantz, et la Figure 6 pour son éditeur<sup>55</sup>. Ces poses multiples nous rappellent qu'il est important de rester conscient de l'implication du modèle dans des séances photo et donc de ne pas considérer ces photographies trop en surface. Ce ne sont pas des « reliques de l'histoire », comme l'avait proclamé le scientifique Gaston Tissandier, dans un numéro du périodique *La Nature* consacré à Dornac et au caractère innovant de sa technique de documentation des grandes figures culturelles « chez elles<sup>56</sup> ». Les photographies fixent des sujets et des objets dans une scène, mais elles ne nous

<sup>54</sup> « Nos Contemporains », *op. cit.*. Jean-Pierre Bertrand mentionne la nature troublante d'un tel contact visuel et ses significations possibles, *op. cit.*

<sup>55</sup> Voir les sept photographies commandées à Dornac dans les années 1890 et en 1902 archivées sur un site web dédié à Huysmans : <http://www.huysmans.org/iconography/photos/index.html>. On peut trouver dans le catalogue Piasa de 2015 une lettre de Huysmans disant à Dornac qu'il est « harcelé par [des] amis » demandant des photos et qu'il a besoin de commander des copies. Il spécifie le nombre de chaque pose voulue, p. 65.

<sup>56</sup> « Nos savants chez eux : M. Pasteur », *La Nature*, 1892, p. 168-70.

disent rien de la manière dont ces objets sont arrivés là et pourquoi ils étaient organisés de cette façon. Jacqueline Guittard remarque que Verlaine est trop « parfaitement saoul » dans ces photographies pour ne pas avoir été mis en scène. Elle note l'absence remarquable de sa pipe qui est mentionnée dans la plupart des entretiens avec lui (dont celui de Huret), mais qui n'est pas ici considérée comme un objet d'écrivain (au contraire du pyrogène utilisé pour les allumettes, présent dans les trois poses)<sup>57</sup>.

Le choix de décor et l'organisation des meubles, des vêtements et des accessoires dans les Figures 1 à 3 change la façon dont le spectateur réagit à la photographie : l'attention est dirigée alternativement sur l'absinthe et ses effets (Verlaine rêve dans la Figure 1 ; dans la Figure 2, il est trop saoul pour enlever son chapeau) ou sur le procédé d'écriture lui-même (Figure 3). Par ailleurs, recadrer une photographie change aussi son interprétation : le gros plan sur Verlaine adopté par les éditeurs de la Pléiade, par exemple, met l'accent sur son regard et sur son air lucide, qui est remis en cause dès que le cadre s'agrandit pour montrer le poète perdu dans un décor tapageur, écrivant avec ce que Deschamps appelle « ces instruments, ordinairement consacrés aux rapides amours des potaches, des pions et des commis<sup>58</sup> ». Sans légende, les photographies ne donnent que quelques indices sur les conditions de leur prise, ce qui explique les nombreuses attributions erronées de ces photographies de Verlaine sur internet, listées incorrectement sur des sites de musées comme ayant été prises au café La Source, au Café Procope, ou les erreurs de datation (quelques semaines avant sa mort). Déplacer les objets et les meubles, recadrer les photographies ou lier les images à des éléments biographiques, des moments de la vie de Verlaine, tout cela change leur résonance symbolique.

La récente découverte des papiers de Dornac permet donc aux chercheurs de démontrer que Verlaine a participé à la mise en scène dans ces trois photographies, tirant parti de sa réputation de « mauvais garçon » pour se moquer de ses contemporains, consolider sa réputation de « poète maudit » (un François Villon des temps modernes), s'attirer de la sympathie ou gagner de l'argent. Villon est une comparaison intéressante puisque lui aussi a créé une *persona* fictive remarquable, « povre Villon », en mélangeant biographie et poésie. Les journaux des années 1890 tels que *Le Chat Noir*, dans lequel Verlaine était publié, célébraient Villon parce qu'il était censé avoir écrit dans des tavernes et avoir retranscrit les malheurs des marginaux, un peu comme le faisait la *persona* du « pauvre Lélian » créée par Verlaine dans ses derniers écrits<sup>59</sup>. Cette fiction s'est maintenue dans la poésie et a donné naissance à toute une industrie consacrée à Villon en fiction, en peinture et en film<sup>60</sup>.

Les contemporains de Verlaine, comme Jules Huret et Anatole France, ont abusé de cette image du « pauvre Verlaine » comme descendant direct de Villon. D'une certaine manière, à la fin de sa vie, le poète était devenu un « phénomène touristique », suscitant l'intérêt de jeunes écrivains du monde entier qui lui envoyaient des cadeaux ou de l'argent et qui venaient à Paris le regarder écrire (et se saouler) dans des cafés. Stuart Henry décrit cette expérience voyeuriste dans son *Hours with Famous Parisians* et l'article de Delines sur la visite de Gribovski va également dans ce sens. La légende du « pauvre Verlaine » persiste, incarnée dans les photographies de Dornac qui circulent sur internet et qui provoquent toujours de la pitié, comme nous l'avons vu dans les citations par lesquelles j'ai commencé mon analyse : Verlaine démuni ; Verlaine « ange déchu » ;

---

<sup>57</sup> Jacqueline Guittard, art. cit., p. 74-77.

<sup>58</sup> Gaston Deschamps, *op. cit.*, p. 42.

<sup>59</sup> Voir Solenn Dupas *op. cit.*, p. 189-94. Voir aussi Elizabeth Emery et Laura Morowitz, *Consuming the Past : The Medieval Revival in Fin-de-siècle France*, Aldershot, Ashgate, 2003.

<sup>60</sup> Voir Nancy Regalado, « *Who Tells the Stories of Poetry? Villon and his Readers* », *Telling the Story in the Middle Ages*, ed. Kathryn Duys, Elizabeth Emery, Laurie Postlewaite, Cambridge, D. S. Brewer, 2015, p. 61-64, et *Effet de réel : L'art poétique de François Villon*, à paraître aux Éditions Paradigme.

Verlaine maltraité par Rimbaud ; Verlaine victime de l'absinthe ; Verlaine à la rue, écrivant dans des cafés. Le poète avait compris les bénéfices de jouer sur son image de « mauvais garçon ». Combien de verres gratuits et de cadeaux a-t-il obtenu de ces visiteurs venus pour lui<sup>61</sup> ? Sa poésie, comme celle de Villon, a-t-elle perduré en partie grâce à la réputation de son auteur, laquelle lui a servi de « vitrine » pour attirer les lecteurs ?

C'est fort possible, ce qui expliquerait l'image « bohème » qui suit Verlaine depuis sa mort et qui a tant contrarié les premiers Verlainiens. Des amis, comme Frédéric Cazals et Gustave Le Rouge, se sont vivement opposés à l'idée que Verlaine écrivait dans les cafés, insistant qu'il n'y faisait que corriger des épreuves ou écrire des lettres<sup>62</sup>. De même, Remy de Gourmont rappelle en 1911 aux lecteurs que même si Verlaine buvait avec tout le monde et succombait souvent à ses passions, s'assurant une réputation de « tout entier soumis à l'alcool et à l'amour, ou plutôt à la luxure », ces accès étaient peu nombreux et bien espacés. Il ne fallait pas oublier que le poète avait passé beaucoup de temps à l'hôpital durant ses dernières années. La fin de sa vie n'avait donc pas « ce caractère honteux de basse bohème qu'on lui a toujours attribué » ; au contraire, il était constamment entouré d'amis et d'admirateurs qui lui rendaient visite dans les cafés, les hôpitaux ou chez lui<sup>63</sup>. En effet, comme Verlaine avait lui-même dit à Gribovski, il était probablement bien plus « bon enfant » et « bon vivant » que ne le suggérait sa réputation.

---

<sup>61</sup> Cazals aussi mentionne les nombreux cadeaux envoyés à Verlaine par la poste.

<sup>62</sup> *Les Derniers jours de Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1911.

<sup>63</sup> Remy de Gourmont, « Verlaine intime », *La Dépêche*, Toulouse, 12 août 1911, réédité en ligne : [http://www.remydegourmont.org/de\\_rg/autres\\_ecrits/revues/depechedetoulouse/verlaincintime.htm](http://www.remydegourmont.org/de_rg/autres_ecrits/revues/depechedetoulouse/verlaincintime.htm)



Figure 8



Photographie de Verlaine en pied, de trois-quarts, d'une série de six photographies réalisées par Otto, probablement en 1893, 14,4 x 10,4 cm, [figurant dans le catalogue Drouot](#). [©Drouot]

## De la postérité littéraire

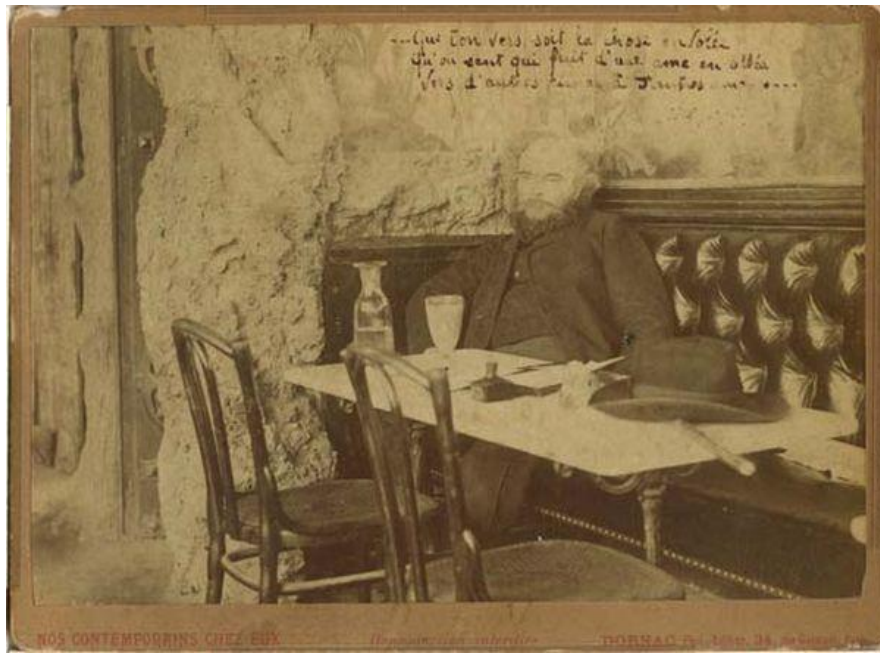
Faire valoir une réputation de poète alcoolique et démuné a permis à Verlaine d'attirer les curieux vers son travail, à une époque où les détails biographiques publiés dans la presse prenaient de plus en plus le pas sur la lecture des œuvres elles-mêmes<sup>64</sup>. Contrairement aux autres portraits de Verlaine en circulation, comme la Figure 8, une des six photographies commandées au photographe de célébrités Otto lorsque Verlaine souhaitait entrer à l'Académie française en 1893<sup>65</sup>, les poses du poète au café renvoient non pas au « grand homme » avec sa canne et son écharpe, mais aux thèmes présents dans sa poésie à cette période. La propre ambivalence de Verlaine vis-à-vis de sa réputation apparaît clairement dans l'entretien de Jules Huret en 1891, dans lequel il reconnaît modestement le fait qu'il a pu influencer de jeunes poètes. Toutefois, il refuse fermement l'idée d'appartenir à une école ou d'avoir « la prétention de les [ses vers] imposer en Évangile ! ».

---

<sup>64</sup> Voir le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, commencé en 1895, à l'apogée des photographies de Dornac.

<sup>65</sup> C'est à dire l'année *suivant* la prise des photographies du poète en piteux état au Café François I<sup>er</sup>. Pour une analyse des aventures de Verlaine auprès de l'Académie, voir Olivier Bivort, « Verlaine à l'Académie française ». [http://www.academia.edu/25042752/Verlaine\\_%C3%A0\\_l'Acad%C3%A9mie\\_fran%C3%A7aise](http://www.academia.edu/25042752/Verlaine_%C3%A0_l'Acad%C3%A9mie_fran%C3%A7aise).

Figure 9



Dornac (dit Pol Marsan pour Paul Cardon), *Paul Verlaine au Café François I<sup>er</sup>, Paris, le 28 mai 1892*, épreuve d'époque sur papier albuminé montée sur support cartonné, poème autographe de Paul Verlaine sur l'épreuve, 12,5 x 18 cm, provenant de la famille du peintre Eugène Carrière, [vendue chez Piasa \(lot 17\) le 28 octobre 2011](#) [©Piasa]

Les copies des photographies de Dornac autographiées par Verlaine passent de la biographie à la littérature et soulèvent la question de la postérité. Dans la Figure 9, une copie de la Figure 1 certifiée par Piasa comme ayant appartenu à la famille du peintre Eugène Carrière<sup>66</sup>, Verlaine a superposé des vers sur une image le représentant : « Que ton vers soit la chose envolée qu'on sent, qui fuit d'une âme en allée vers d'autres lieux à d'autres amours ». La poésie, comme la photographie, survit après la disparition de l'âme du poète (et de lui-même)<sup>67</sup>. Ces vers sont tirés de ce qui est sans doute son poème le plus célèbre, « Art Poétique », particulièrement connu parce qu'il valorise la musicalité de la poésie :

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Même si Verlaine a fini par nier que le poème témoignait de son art poétique, il semble bien conforme à sa stratégie<sup>68</sup>, à savoir poser pour les photographies de Dornac et être interviewé par la presse : il préfère ce qui est impair, ce qui est contraire ; il veut se libérer de ceux qui lui demandent avec insistance de se conformer aux standards bourgeois qui font « peser » et « poser ». Nous retrouvons là sa dédicace à Dornac : « Je suis, sans hésitation, / Bien que n'étant un courtisan / Néanmoins, or ! Un partisan / De cette publication ».

<sup>66</sup> La vente aux enchères Piasa du 28 octobre 2011 a permis d'identifier la [photographie autographiée](#) comme appartenant à la famille de Carrière. Un des plus célèbres portraits de Carrière est un portrait de Verlaine ([aujourd'hui au Musée d'Orsay](#)). En plus d'avoir dédié un poème à Carrière, il semble que Verlaine lui ait donc envoyé une copie autographiée de l'image de Dornac.

<sup>67</sup> C'est précisément ce que le poète aurait dit à Gribovski : « Et lorsque cet original de Verlaine sera mort, vous vous souviendrez de lui », voir Michel Delines, *op. cit.*, p. 534.

<sup>68</sup> À propos des connotations homoérotiques des rimes impaires de Verlaine, particulièrement celles à onze syllabes, voir Gretchen Schultz, *The Gendered Lyric*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 219-221.

La façon dont Verlaine se servait des photographies de Dornac coïncide avec une esthétique de l'« impair », qui le campe en « mauvais garçon » vivant aux marges de la société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>69</sup>. Or, le public du XXI<sup>e</sup> siècle, friand de marginaux et de rebelles, a tendance à glorifier les figures comme Verlaine, l'un des rares poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle (avec Hugo et Rimbaud) à jouir d'une renommée internationale : sa légende et sa poésie perdurent sur internet et sur les réseaux sociaux tels qu'Instagram, Tumblr et Pinterest, dédiés à sa vie et à son œuvre. Dans le cyberspace, ses poèmes continuent d'errer, tout comme ses photographies, désormais détachées de la contrainte matérielle du papier. Elles sont virtuellement épinglées et partagées avec d'autres, chaque lecteur ajoutant ses propres variations aux anciens thèmes. C'est cette liberté du vers que Verlaine met en valeur dans la dernière strophe de son poème, celle qui suit le passage cité dans sa photo dédicacée :

Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.