

“ ”Soyez cymbaliste” Le Portrait de Verlaine par Carrière”

Pierre Pinchon

▶ **To cite this version:**

Pierre Pinchon. “ ”Soyez cymbaliste” Le Portrait de Verlaine par Carrière”. Revue de l’Art, 2015, 189, p. 29-38. hal-02543984

HAL Id: hal-02543984
https://amu.hal.science/hal-02543984

Submitted on 16 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pierre Pinchon

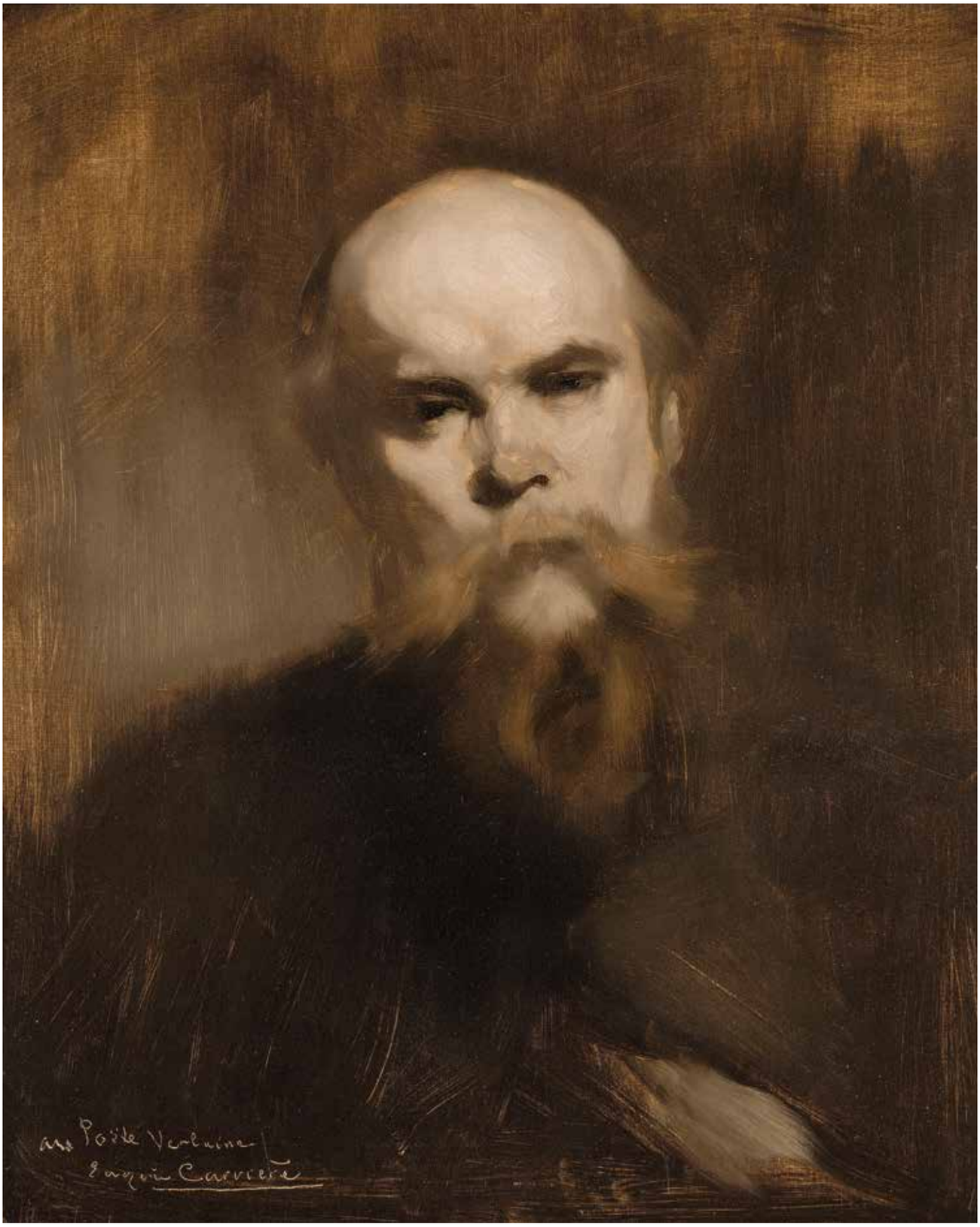
Soyez Cymbaliste !
Le *Portrait de Verlaine* par Eugène Carrière

Dans son numéro de janvier 1891, le *Mercure de France* était en mesure d'annoncer de bonnes nouvelles à ses lecteurs :

> « Une double joie pour les iconographes futurs : Eugène Carrière vient de peindre un très beau Portrait de Verlaine, et Paul Gauguin de dessiner un admirable Moréas qui illustrera un des prochains fascicules de "la Plume[1]" » *(fig. 1, 2)*.

Passée dans la modeste rubrique « Choses d'art », cette brève publicitaire s'inscrit pourtant dans une période charnière de l'histoire du symbolisme littéraire. Après avoir assisté à la multiplication des formes « manifestaires » avec les publications successives de Theodor de Wyzewa, de René Gihl, de Moréas, puis de Gustave Kahn et Paul Adam pour la seule année 1886[2], la décennie qui s'ouvre est celle de la consécration du Symbolisme, un mouvement littéraire devenu suffisamment fort pour afficher sa cohésion et sa solidarité – aussi apparentes soient-elles – auprès d'un public élargi. C'est dans cette perspective d'agrandissement du spectre médiatique de la nouvelle École que s'organise le 2 février 1891 le banquet donné en l'honneur de la publication du *Pèlerin passionné* de Moréas afin de conquérir de nouvelles audiences et rallier de nouveaux suffrages. Dans cette logique de séduction et d'occupation de la scène culturelle, le champ littéraire s'adjoint le concours des artistes, Gauguin en premier lieu. Outre son dessin *Madame la mort* exécuté pour le drame éponyme de Rachilde *(fig. 3)*, la gravure publiée dans *La Plume* à l'occasion du numéro spécial consacré à Jean Moréas assume pleinement une dimension publicitaire par l'apposition du slogan « Soyez symboliste ». Réalisé au même moment, le *Portrait de Verlaine* par Eugène Carrière peut être analysé dans la même perspective ainsi que le suggère la brève publiée dans le *Mercure de France*. Si l'origine de cette commande et ses conditions de réalisation ont été partiellement éclaircies à l'occasion de la rétrospective Carrière en 1996[3], cette étude se propose de préciser pourquoi et comment ce tableau a surtout été conçu pour créer l'événement, à la faveur d'un « petit arrangement » entre amis désireux de servir leurs intérêts personnels sur la scène littéraire du symbolisme. Les enjeux liés à la réalisation de ce portrait dépassent en effet la simple relation entre un artiste et son illustre modèle pour inclure non seulement le propriétaire Jean Dolent mais aussi le critique et théoricien Charles Morice qui joua un rôle important d'intermédiaire. Ainsi, est-ce à travers l'analyse des relations de ce quatuor *(fig. 4-6)* que se comprend la valeur stratégique de ce portrait utilisé comme bannière au cœur de la mêlée symboliste. Si cette stratégie s'avéra payante pour Carrière et Dolent, il n'en fut pas de même pour Morice et encore moins pour Verlaine, déçu par ces pratiques publicitaires et l'instrumentalisation de son image. L'individualisme exacerbé de la nouvelle génération littéraire lui inspira d'ailleurs cette réponse à l'enquête de Jules Huret en 1891, laquelle peut être mise en rapport avec les conditions de réalisation de son portrait par Carrière :

> « — Ils m'embêtent, à la fin, les cymbalistes ! eux et leurs manifestations ridicules ! Quant on veut vraiment faire de la révolution en art, est-ce que c'est comme ça qu'on procède ! En 1830, on s'emballait et on partait à la bataille avec un seul drapeau où il y avait écrit Hernani ! Aujourd'hui, c'est des assauts de pieds plats qui ont chacun leur bannière où il y a écrit RÉCLAME[4] ! »



1. Eugène Carrière, *Portrait de Paul Verlaine*, 1890, huile sur toile, 61 x 51 cm, Paris, musée d'Orsay.



2. Paul Gauguin, *Soyez symboliste (Portrait de Jean Moréas)*, gravure parue dans *La Plume*, 1891, Paris, BnF.



3. Paul Gauguin, *Figure de spectre portant la main droite à son front : « Madame La Mort »*, fusain, 1890-1891, 23,9 x 29,3 cm, Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre.

Une commande rapidement exécutée

L'historique de l'œuvre débute lors du sixième séjour du poète à l'hôpital Broussais, du 12 septembre au 23 novembre 1890. Sur les conseils de son ami Félicien Champsaur, Verlaine avait pris la décision, à la fin de l'automne 1890, de publier un florilège de ses poésies chez Fasquelle dans la bibliothèque Charpentier afin d'élargir son lectorat grâce à un diffuseur plus populaire que son premier éditeur, Léon Vanier. Dans cette logique de séduction, ce *Choix de Poésies* devait s'accompagner d'un frontispice en héliogravure représentant Verlaine, réalisé par Eugène Carrière, une valeur artistique montante et soutenue par des personnalités critiques comme Roger Marx et Dolent. Cette stratégie se révéla fructueuse puisque l'ouvrage, largement diffusé, contribua au début d'une nouvelle notoriété des œuvres de Verlaine. Ce dernier ne manqua d'ailleurs pas de remercier Carrière et Champsaur en dédiant respectivement les « Poèmes saturniens » au peintre et les « Fêtes galantes » à l'homme de lettres dans ce nouveau recueil. La correspondance de Verlaine révèle aussi que le portrait fut réalisé dans l'atelier de Carrière en une seule séance même si trois études préparatoires sont connues[5] *(fig. 7-9)*. Ce paradoxe est pourtant facilement explicable. Dans un premier temps, Carrière se serait rendu à l'hôpital Broussais pour s'approprier la physionomie du modèle. Cependant, les conditions de travail ne devaient pas être propices à la concentration nécessaire pour finaliser un tel projet puisque, même à l'hôpital, Verlaine avait gardé l'habitude d'être entouré de ses nombreux amis. Intervient alors l'un d'eux : le poète et critique d'art Charles Morice. Également proche d'Eugène Carrière, il obtint des médecins une autorisation de sortie afin d'amener Verlaine chez l'artiste pour que ce dernier puisse travailler à son aise. La séance de pose eut lieu le 17 novembre 1890[6] en présence du critique qui rapporta en 1906 ce moment passé dans l'atelier du peintre en compagnie de Verlaine[7]. Moins de quinze jours après cette séance de pose, le tableau fut vendu par le poète. Le musée d'Orsay conserve en effet le reçu envoyé le 28 novembre

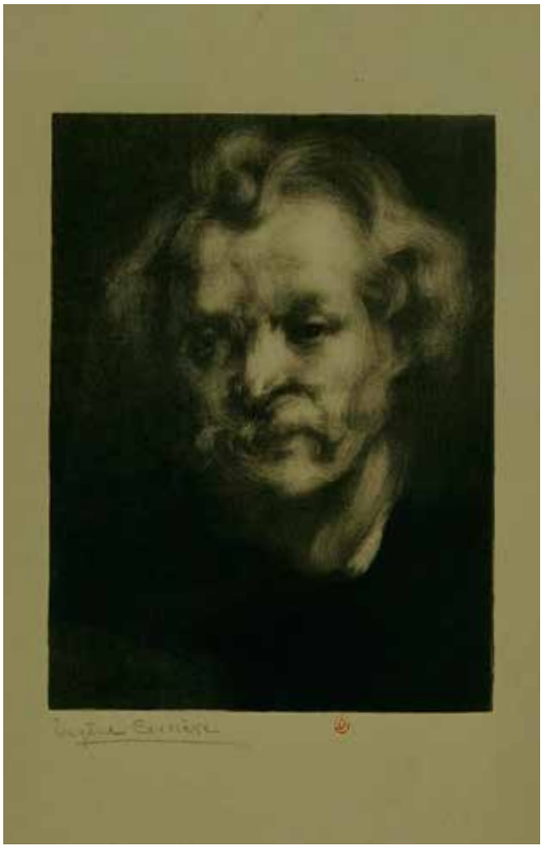


4. Eugène Carrière, *Portrait de Charles Morice*, 1893, huile sur toile, 46 x 38,5 cm, Neuss, Clemens-Sels-Museum.

1890 par Verlaine à Dolent, faisant acte de réception des 500 francs versés par le collectionneur bellevillois pour l'acquisition de la toile[8], soit cinq jours après la sortie définitive du poète de l'hôpital Broussais.

Enjeux et stratégies autour d'un portrait symboliste

Si Champsaur apparaît comme l'initiateur de ce projet[9], le rôle le plus central dans la réalisation du portrait a été tenu par Morice, alors jeune critique et théoricien symboliste dont le début de carrière fut intimement lié à l'œuvre de Verlaine. En décembre 1882, Morice fit paraître dans *la Nouvelle Rive Gauche* une importante étude sur *L'Art poétique*, article sévère qui contribua cependant à faire sortir de l'ombre le poète. Aussitôt après cette parution, Verlaine fut invité à publier un droit de réponse dans la même revue et, étonnamment, se lia d'amitié avec le jeune critique[10]. Par la suite, Morice publia en 1888 la première monographie sur Verlaine dans laquelle l'auteur imposait son sujet d'étude comme l'un des grands maîtres contemporains[11]. C'est d'ailleurs à cette date que s'observent les premiers contacts entre les différentes personnalités ayant eu part dans la réalisation du *Portrait de Verlaine*. Morice venait en effet de faire la connaissance de Jean Dolent à la *Revue contemporaine* en 1885[12] et c'est par l'intermédiaire de ce dernier que Morice rencontra à son tour Eugène Carrière[13], artiste que Dolent venait de mettre en lumière à l'occasion de la publication de son dernier recueil, *Amoureux d'art*, en 1888[14]. En outre, au moment de la rédaction du *Paul Verlaine* de Morice, Carrière et Dolent étaient déjà en contact avec l'auteur de *Sagesse* puisqu'une



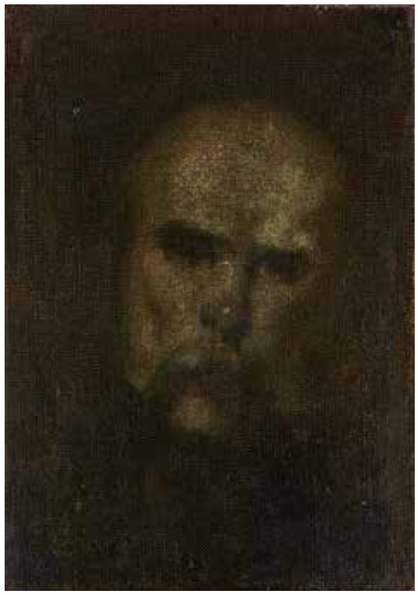
5. Eugène Carrière, *Portrait de Jean Dolent*, 1898, lithographie, 44,2 x 33,8 cm, Paris, bibliothèque de l'INHA, coll. Jacques Doucet.



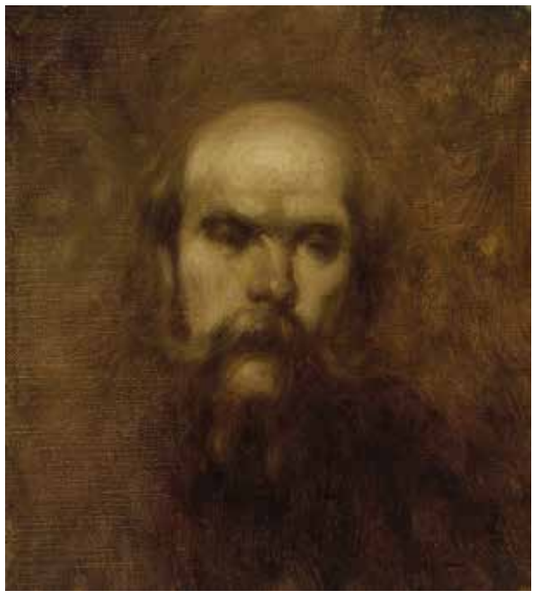
6. Eugène Carrière, *Autoportrait*, vers 1890-1893, huile sur toile, 41 x 33 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Albert Otten Foundation Gift, 1979.



7. Eugène Carrière, *Étude pour le portrait de Verlaine*, 1890, huile sur toile, 31 x 22,5 cm, Pontoise, musée Tavet-Delacour.



8. Eugène Carrière, *Étude pour le portrait de Verlaine*, 1890, huile sur toile, 24 x 17,5 cm, Pontoise, musée Tavet-Delacour.



9. Eugène Carrière, *Étude pour le portrait de Verlaine*, 1890, huile sur toile, 18 x 16,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Seth K. Sweetser Fund.

lettre du 25 juin 1888 apprend que le peintre se réjouissait de la venue chez lui, le soir même, de l'auteur d'*Amoureux d'art* accompagné du « grand poète Verlaine[15] ». À cela, vient encore s'ajouter la parution au *Journal des artistes* du premier compte rendu de lecture écrit par Dolent au sujet du *Paul Verlaine* de Morice en décembre 1888, article aussi bien élogieux pour le sujet d'étude que pour son auteur[16]. Un an plus tard, Morice fit paraître son plus important essai, *La Littérature de tout à l'heure* dans lequel le théoricien symboliste réservait une place de choix à la poétique de Verlaine ainsi qu'aux personnalités de ses amis Dolent et Carrière, « un esprit très curieux, à part, d'une finesse délicieuse et d'une très aiguë clairvoyance » pour le premier et « un poète par l'intensité même de sa vision de peintre[17] » pour le second. Après avoir livré la première monographie sur Verlaine en 1888 et un ouvrage théorique sur le symbolisme en 1889, il restait encore à publier une anthologie du poète pour parachever l'œuvre de redécouverte initiée par Morice qui, évidemment, avait participé à ce projet en collaboration avec Verlaine et Champsaur dans le choix des poèmes. Puisque son art poétique était en passe d'être reconnu et diffusé plus largement, Verlaine avait besoin de véhiculer une image peinte par un artiste en vogue qui refléterait ainsi le nouvel engouement de la génération montante pour ses vers. Quant à Carrière, cette commande était l'occasion d'ajouter à sa collection naissante de portraits de contemporains l'effigie d'une gloire de l'avant-garde parisienne et d'asseoir sa réputation dans les milieux littéraires, après avoir préalablement réalisé les portraits de ses amis critiques d'art ou collectionneurs, comme Roger Marx, Louis-Henri Devillez et Jean Dolent. Pour ce dernier, la publication d'*Amoureux d'art* en 1888 l'avait enfin installé sur la scène symboliste en tant qu'écrivain, critique et collectionneur passionné par Carrière. L'arrivée d'un tel portrait dans sa collection – Dolent possédait déjà dix-sept toiles de Carrière acquises entre 1886 et 1888 – ne pouvait alors qu'augmenter sa notoriété naissante de son salon, la Villa Ottoz, située en plein Belleville[18]. Après avoir aidé le peintre et sa famille à surmonter les difficultés matérielles en acquérant les portraits de l'ensemble du clan Carrière, Dolent dépassait maintenant la relation intimiste et familiale jusqu'ici nouée avec Carrière pour atteindre une dimension nouvelle en tant que collectionneur. En quelque sorte, l'auteur d'*Amoureux d'art* arrachait Verlaine à la rive gauche pour attirer l'attention du monde littéraire et artistique parisien vers sa périphérie et les hauteurs de Ménilmontant. Reste Charles Morice qui apparaît bien comme la cheville ouvrière de cette association entre une figure littéraire, un artiste et un amateur d'art, émergeant tous trois sur la nouvelle scène parisienne au même moment. Les intérêts de Morice résidaient dans l'application de ses théories développées un an plus tôt dans *La Littérature de tout à l'heure*. Avec le *Portrait de Verlaine*, Carrière mettait en pratique la conception suggestive et vitaliste de l'art énoncée par Morice en 1889 :

> « Dans cette acception du Beau, n'est œuvre d'art que celle qui précisément commence où elle semblerait finir, celle dont le symbolisme est comme une porte vibrante dont les gonds harmonieux font tressaillir l'âme dans toute son humanité béante au Mystère […] ; celle qui révèle, celle dont la perfection de la forme consiste surtout à effacer cette forme pour ne laisser persister dans l'ébranlement de la Pensée que l'apparition vague et charmante, charmante et dominatrice, dominatrice et féconde d'une entité divine de l'Infini[19] ».

À travers sa dimension suggestive, le tableau constituait un réel manifeste dans lequel l'esthétique de Verlaine se matérialisait sous le pinceau de celui que Morice avait élogieusement présenté dans *La Littérature de tout à l'heure* comme un « artiste parfait [qui] a mis dans les moyens de son expression le symbole d'elle-même, dans ce choix de tons blancs et gris[20] ».

Le temps de la « réclame »

Placée dans le salon de Dolent qui était ouvert tous les dimanches, l'œuvre devait ainsi bénéficier d'une grande visibilité et constituer une véritable attraction pour fédérer et enrichir le réseau d'artistes et d'écrivains se mettant en place autour de Morice, Carrière et le collectionneur bellevillois entre 1888 et 1890. Cette hypothèse est confirmée par les différentes annonces « publicitaires » parues dans la presse peu de temps après la réalisation du portrait. Deux

jours après la séance de pose dans l'atelier de Carrière, Verlaine avait demandé à Champsaur de faire passer dans une grande rédaction parisienne un nouveau sonnet, composé en souvenir de sa rencontre avec le peintre[21]. *L'Événement* du 26 novembre 1890 fit alors paraître ce poème en première page sous cette forme :

> « Le peintre Eugène Carrière vient de faire le portrait de Paul Verlaine et voici le sonnet (inédit) que le poète vient d'envoyer au peintre :
>
> À travers ma blague voyoute
> Et le dur flux des mots atroces
> Tandis que voyageaient vos brosses
> Sur la toile que l'art veloute
>
> Insensiblement par la route
> – On eût dit – des écoliers rosses
> S'évoquaient un front plein de bosses
> Où celle du crime n'est toute,
>
> Et de petits yeux de malice
> Luisant pourtant sous l'arc mal lisse
> De sourcils que leur ligne rate,
>
> Luisant comme mouillés de comme
> Des pleurs, vrais au fond, d'un bonhomme
> Un peu jadis et mal Socrate.
> 7 [sic] novembre 1890[22] »

Puis dix jours après, ce fut au tour de Dolent d'annoncer dans le *Journal des artistes* sa dernière acquisition au détour d'un compte rendu du dîner des Têtes de bois donné le 5 décembre 1890 :

> « Le peintre Eugène Carrière a fait un portrait du peintre [sic] Paul Verlaine. On peut voir ce portrait de Verlaine chez Dolent, 43 rue Piat (le dimanche) Avis aux admirateurs du peintre et du poète[23]. »

Cependant, les curieux n'eurent pas à se déplacer immédiatement jusqu'à Belleville, puisque le tableau fut d'abord exposé de la fin décembre jusqu'à février chez Durand-Ruel aux côtés d'œuvres de Rodin, ainsi que l'apprennent une lettre de Verlaine au docteur Louis Jullien et une brève passée par G.-Albert Aurier au *Mercure de France*[24]. Si la rencontre entre les deux artistes remonte au début de 1888 grâce à l'intermédiaire de Dolent[25], l'arrivée inopinée du *Portrait de Verlaine* chez Durand-Ruel au milieu d'un ensemble de Rodin constitua la première confrontation entre ces deux esthétiques bientôt constamment rapprochées par la critique au cours des années 1890[26]. Cette information nouvelle vient encore accréditer la thèse d'une « publicité » organisée, non sans précipitation, dans les jours qui ont suivi l'exécution du portrait, à l'image de la brève publiée par le *Mercure de France* le 1er janvier 1890 dans la rubrique « Échos divers et communications » annonçant la réalisation simultanée des portraits de Moréas et Verlaine par Gauguin et Carrière[27]. Enfin, il faut aussi mentionner la publication au *Mercure de France* du mois de février 1891 d'un poème de Morice dédicacé à Carrière et intitulé « Paul Verlaine[28] » dans lequel le poète proposait une transposition littérale du tableau. En outre, Morice publie le mois suivant la première étude sur l'œuvre littéraire et critique de Dolent dans les pages de cette même revue, consacrant la nouvelle notoriété de Dolent, un « amoureux d'art » désormais intimement associé à Carrière et Verlaine par leur ami commun :



10. Edmond Aman-Jean, *Portrait de Paul Verlaine*, 1891-1892, huile sur toile, 125 x 70 cm, Metz, musée des Beaux-Arts.

> « Dolent aboutit à ce Symbolisme où confluent nécessairement nos désirs de vérité et de beauté. Il a vu que les formes immédiates, loin de révéler, masquent, qu'on se leurre au mensonge des conventionnels cadres où les choses font semblant de se limiter, qu'il n'y a de poésie que dans l'atmosphère vague où la pensée solide et le modelé puissant se laissent à deviner : *Rien de plus cher que la chanson grise/Où l'indécis au précis se joint*… a dit M. Paul Verlaine[29] ».

Faire événement sur la scène du symbolisme

Cette campagne d'information et de multiplication de dédicaces à travers la presse littéraire et artistique n'était pas fortuite et répondait à l'approche du banquet du 2 février 1891 donné en l'honneur de Jean Moréas. Cette soirée revêtait aux yeux de Morice une importance cruciale pour la suite de sa carrière puisqu'il pouvait alors s'estimer en mesure de rivaliser sur le plan théorique avec Moréas en tant que chef de file de l'école symboliste depuis la publication de *La Littérature de tout à l'heure* et de son étude sur Verlaine. Déjà en novembre 1890, soit une semaine avant la réalisation du portrait, Morice avait informé Carrière de l'imminence du banquet et insisté pour que le peintre s'y rendît en sa compagnie[30]. Organisé de longue date par Henri de Régnier et Jean Moréas lui-même, ce banquet – dont la liste des invités et les discours prononcés ont largement été diffusés dans la presse – est le plus souvent présenté comme l'occasion pour la sphère symboliste d'affirmer sa solidarité face au public, aux institutions et à l'école naturaliste de Zola. Cependant, il fut aussi le théâtre d'expressions individuelles : Moréas, en premier lieu, qui était en fait le véritable organisateur de cet événement à sa gloire[31] ou encore Gauguin qui, après avoir réalisé le portrait de Moréas, profita de cette assemblée pour rallier les suffrages littéraires et annoncer publiquement son départ à Tahiti. Présentée en 1896 par Remy de Gourmont comme « l'expression même excessive, même intempestive, même prétentieuse » de « l'individualité en art[32] », la période symboliste

est principalement marquée par des rivalités et des affrontements d'écoles esthétiques diverses qui utilisent désormais la manifestation artistique à des fins « médiatiques ». Dans cette perspective, cette soirée aurait pu être l'occasion pour Morice de s'affirmer comme le théoricien d'un mouvement dont il venait de faire peindre l'icône deux mois plus tôt. Cependant, il semble bien que ce plan de Morice ait été empêché par Moréas puisque Verlaine fut finalement écarté de ce dîner en faveur de Mallarmé, choisi comme seul président d'honneur[33]. Par là même, il est aussi curieux de constater que Carrière n'est pas mentionné dans les listes des invités présents. Pour sa part, on sait que Dolent déclina l'invitation[34], certainement échaudé par ce que Mallarmé désignera un an plus tard comme « l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct[35] ».

Écarté par Moréas, Morice n'avait donc pas réussi à prendre le pas sur l'auteur du *Manifeste* de 1886 – ou en avait été empêché par les organisateurs de la soirée – ainsi qu'il aurait pu l'escompter en arrivant accompagné des différents protagonistes ayant eu trait à la réalisation du *Portrait de Verlaine*, désormais incontournable. L'existence d'une rivalité entre les deux littérateurs est attestée par une page datée du 19 avril 1891 du journal inédit de Daniel Baud-Bovy faisant état d'une froide cordialité d'apparence entre les deux poètes au lendemain du banquet du 2 février[36]. À cela s'ajoute aussi la publication de la réponse de Morice à l'enquête de Jules Huret dans laquelle l'auteur de *La Littérature de tout à l'heure* prenait définitivement ses distances avec Moréas depuis que ce dernier avait fondé sa nouvelle École romane[37]. C'est d'ailleurs à cette même période qu'un nouveau *Portrait de Verlaine (fig. 10)* est réalisé par Aman-Jean, un proche de Moréas. Alors que Morice se plaisait à considérer le tableau comme une véritable icône christique[38], Moréas reprochait à Carrière d'avoir donné un aspect « dévot[39] » au poète. Daté de janvier 1892 par un artiste qui avait l'habitude de vernir ses toiles un an après les avoir peintes[40], le *Verlaine* d'Aman-Jean semble avoir été commencé dès janvier-février 1891 ainsi que le révèle la correspondance du modèle[41]. Si la contemporanéité des deux portraits témoigne indéniablement de la nouvelle notoriété de Verlaine sur la scène parisienne, elle peut aussi être perçue comme une nouvelle preuve de la rivalité existant entre Morice et Moréas, ainsi que des enjeux stratégiques liés à la représentation de Verlaine dans les milieux littéraires au début des années 1890. Réalisé l'année pendant laquelle Moréas se sépara d'un mouvement littéraire qu'il avait initié pour fonder l'École romane avec Charles Maurras, le tableau d'Aman-Jean pouvait être stylistiquement interprété comme une réponse « d'école » à la vision ténébriste, hermétique et mystique du poète insufflée par les écrits théoriques de Morice et le pinceau de Carrière[42]. Représenté en tenue de malade, le long d'un triste couloir d'hôpital, le Verlaine d'Aman-Jean est un « portrait du poète en majesté humaine[43] », portant l'accent sur la dignité du génie malgré la déchéance et la souffrance, tandis que celui de Carrière brosse davantage une image de la poétique verlainienne que de l'homme en lui-même. Moins « iconique » que le premier, le *Portrait* d'Aman-Jean se distingue aussi de celui de Carrière par une esthétique de la clarté et de la simplicité laquelle fait écho aux doctrines romanes de Moréas et de ses disciples. Lassée des atmosphères embrumées du premier Symbolisme, l'École romane prônait désormais un retour à la tradition et à la culture latine au détriment des théories « nordiques » de wagnériens comme Wyzewa et Morice.

Du fiasco à l'imbroglio

Trois mois après le banquet Moréas, Morice orchestra son propre événement symboliste au Vaudeville avec la troupe du Théâtre d'Art. Originellement organisée au bénéfice de Verlaine et Gauguin, la matinée du 21 mai 1891 était aussi l'occasion pour le critique et théoricien de faire ses preuves en tant qu'auteur dramatique et de mettre enfin ses idées en application devant la nouvelle génération littéraire ainsi qu'il l'avait annoncé deux ans plus tôt dans le dernier chapitre de la *Littérature de tout à l'heure*[44]. Ce qui aurait dû le consacrer lorsqu'il présenta à un public choisi sa première pièce, *Chérubin* – aux côtés de celles de Verlaine (*Les Uns et les autres*), Maeterlinck, Banville et Mendès – fut un désastre lourd de conséquences pour la suite de sa carrière littéraire car la pièce du théoricien fit un véritable « four », devant un parterre aussi gêné qu'atterré[45]. C'est aussi à cette même période que les relations entre les différents protagonistes du *Portrait de Verlaine* ont tourné à l'imbroglio financier. Quatre jours après la représentation au théâtre du Vaudeville, Carrière reçut ce mot de la part de Verlaine :

> « Mon cher monsieur, Mon "vénéfice" ne me rapportant guère que l'ennui, je viens vous faire une proposition, vous priant d'excuser. Votre si beau portrait de moi, voulez-vous que je le vende ? et combien ? le plus cher et le plus rapidement possible. Excuses infinies et la meilleure poignée de mains[46] ».

Physiquement non localisée, cette lettre est d'autant plus troublante qu'elle s'inscrit sans aucune logique dans une chronologie déjà confuse. En effet, une autre lettre de Verlaine datée du 5 mai 1891, et cette fois-ci adressée à Dolent, révèle que le collectionneur se serait acquitté d'un nouveau versement auprès du poète, six mois après la première transaction :

> « Cher monsieur, J'apprends que vous avez l'exquise bienveillance de préméditer de me donner quelque supplément en échange de mon portrait déjà payé. Or je me trouve embarrassé et, si vous pouviez, je vous [serais] reconnaissant du moindre subside par mandat. Je suis souffrant et ne puis avoir le plaisir [de vous voir] d'ici à quelque temps. C'est pourquoi ce mot. Agréez ma meilleure poignée de main[47] ».

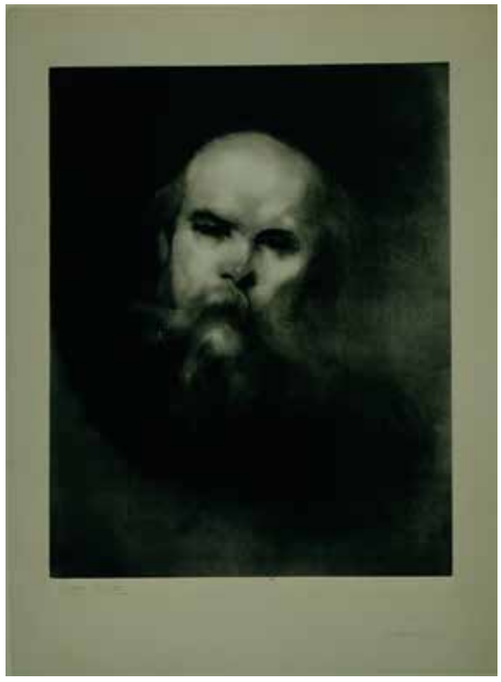
Manifestement, Dolent avait « prémédité » cette missive et cette nouvelle dépense qui ne semblait pas avoir été prévue originellement puisque le tableau était « déjà payé. » Peut-être est-ce à ce moment que Dolent décida de payer Verlaine sous la forme d'une rente ainsi que l'a écrit la fille du peintre[48]. Quoi qu'il en soit, Verlaine devait s'estimer lésé par les amis de Morice. Par « vénéfice », le poète fait évidemment référence à la matinée du 21 mai qui a non seulement été un désastre critique pour Morice mais aussi un fiasco financier puisque Verlaine n'en a retiré que 100 francs, le reste ayant été absorbé par la réalisation du programme et les décors de Gauguin[49]. Entre-temps, la publication du recueil de poésies initialement prévue pour février-mars avait pris du retard – le livre ne fut publié qu'en juin – et les problèmes d'argent de Verlaine ne faisaient que s'aggraver. À cela, il faut encore ajouter la nouvelle passion de Verlaine pour Eugénie Krantz au début du mois de mai 1891. Un biographe du poète a ainsi décrit cette nouvelle « chère amie » :

> « Elle n'était pas avide d'argent, mais rapace. Lucide, calculatrice, rancunière, capable d'être très méchante, elle fut la gouvernante inflexible, la femme d'ordre dont Verlaine avait besoin pour mener une vie rangée de travail et d'économies[50] ».

Or la mise en ménage de Verlaine avec Eugénie Krantz coïncide avec les deux lettres envoyées par le poète à Dolent et Carrière afin de récupérer davantage d'argent. La réponse du peintre à la demande de Verlaine n'est pas connue. Le poète avait-il eu le sentiment d'être dépossédé d'une œuvre – dont il n'avait pas su pressentir la portée artistique, financière et historique majeure contrairement à Dolent – ou avait-il agi sous l'emprise de sa nouvelle maîtresse ? Cette dernière hypothèse semble la plus plausible. La somme reçue par Verlaine est en effet modique en comparaison des prix généralement pratiqués par Carrière, qui avoisinaient en moyenne les 2000 francs. Influencé par son amie qui l'aurait considéré comme dupé par les autres protagonistes, Verlaine aurait été incité à récupérer le tableau des mains de Dolent pour le revendre à bon prix, avant que Carrière ne le raisonne, puisque le tableau n'a plus jamais quitté la Villa Ottoz jusqu'à la mort de son propriétaire.

Mise à part une copie manuscrite faite par Dolent du sonnet rédigé le 17 novembre 1890 en l'honneur de Carrière[51] et envoyée en dé-

cembre 1891 à Verlaine qu'il l'avait perdu afin de lui donner une place dans un prochain livre[52], nul élément ne vient témoigner de la continuation des relations entre le poète, Carrière et Dolent. Peut-être faut-il même envisager une dégradation de leurs rapports lorsque Dolent confia à Morice que le « côté larve[53] » du poète lui déplaisait. Après l'inhumation de Verlaine le 10 janvier 1896, Carrière réalisa une version lithographiée de son portrait qui connut une large diffusion *(fig. 11)*. Puis, en mai de cette même année, Carrière et Dolent se joignirent à Mallarmé, Rodin, Fauré, d'Indy, Huysmans, France et Mirbeau dans le comité créé par Cazals en vue de lancer une souscription pour l'érection du monument de Niederhäusern-Rodo en hommage à Verlaine et tardivement inauguré en 1911 dans le jardin du Luxembourg. Si l'homme l'a peut-être déçu, Dolent fut toujours extrêmement attaché à ce portrait, fleuron de sa collection qu'il comptait faire reproduire en photographie à une douzaine d'exemplaires pour des amis choisis en 1896[54] et dont il s'inquiétait de l'absence lorsqu'il était prêté[55].



11. Eugène Carrière, *Portrait de Paul Verlaine*, 1896, lithographie, 68 x 51,8 cm, Paris, bibliothèque de l'INHA, coll. Jacques Doucet.

Deux gagnants, deux perdants

En devenant propriétaire du *Verlaine,* Dolent s'était octroyé une place prépondérante sur la scène symboliste à une date charnière de sa constitution puisque son nom était désormais étroitement associé dans l'esprit de ses contemporains à ceux de Verlaine et Carrière. Au cours des années 1890-1891, Dolent s'imposa stratégiquement avec l'achat de ce portrait comme l'un des plus importants collectionneurs parisiens d'Eugène Carrière en dotant son quartier des faubourgs d'un chef-d'œuvre, véritable *ex-voto* pieusement conservé dans une chapelle érigée à la gloire de Carrière et Verlaine. Le tableau entraîna d'ailleurs chez les proches du collectionneur l'apparition d'un vocabulaire religieux assimilant la butte de Ménilmontant à un nouveau Golgotha, à un « pèlerinage[56] » que devait accomplir tout bon apôtre de la littérature nouvelle pour se recueillir devant la « candeur de saint François d'Assise » et s'amuser de la « malice[57] » dégagées par ce portrait dont Dolent était le gardien et Belleville l'écrin *(fig. 12)*. À l'origine de la célébrité de Dolent en tant que collectionneur, le *Portrait de Verlaine* permit également au fief bellevillois de l'écrivain d'acquérir une popularité nouvelle dans les milieux d'avant-garde, ainsi que le souligna Gustave Kahn dans sa préface au catalogue de la vente Dolent[58]. En outre, le *Verlaine* défraya aussi la chronique en 1910, à la mort de Dolent. Acquis pour la somme de 22 000 francs par l'État avec l'aide de la Société des Amis du Luxembourg afin d'empêcher sa sortie du territoire national[59], ce « portrait d'un grand poète par un grand peintre[60] » fut à la hauteur de sa réputation dans les milieux artistiques et littéraires parisiens puisqu'il établit un record de vente historique lors de sa présentation à l'hôtel Drouot ainsi que l'avait prédit Kahn[61]. Quant à Carrière, il a lui aussi largement profité de ce succès puisqu'il réalisa dans la foulée les portraits d'Alphonse Daudet et sa fille ainsi que celui de Gustave Geffroy afin de les exposer avec le *Verlaine* au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1891 et de compléter son panthéon personnel. Le grand perdant est assurément Charles Morice. Ses calculs ont certes porté leurs fruits pour ses amis Carrière et Dolent mais le jeune critique a subi à cette occasion l'échec le plus cuisant de sa carrière. Cependant, cette déconvenue personnelle ne l'empêcha pas de fomenter d'autres projets de la sorte, notamment lorsqu'il imagina proposer *Oviri* et *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* à l'acquisition de l'État dans l'espoir de provoquer de nouveaux scandales médiatiques autour du nom de Gauguin et du sien en tant que corédacteur de *Noa Noa*[62]. Quant à Verlaine, sa réponse à Jules Huret publiée quelques mois après la réalisation de son portrait par Carrière ne laisse planer aucun doute sur sa déception. Aussitôt passée l'exaltation des premiers instants qui a suivi la réalisation de ce qu'il appelait alors son « sublime » portrait, Verlaine a rapidement révisé son jugement. Dans son essai sur l'artiste de 1931, Jean-Paul Dubray affirma même que le poète « ne goûtait pas l'art du peintre » en se fiant à ses commentaires circonspects du poète, rapportés par Ernest Raynaud : « Carrière m'a représenté en Christ à bout de souffle ». Le Verlaine familier, Carrière ne l'a jamais connu. Verlaine lui avait été amené dans son atelier par Charles Morice. Il n'a vu de lui que son côté mystique, « dévot » disait Moréas, et Verlaine lui-même faisait bien des réserves sur ce portrait : « Carrière a vu toutes mes bosses », disait-il, « sauf la maîtresse bosse, celle du crime. » Verlaine exagérait. Disons, pour remettre les choses au point, la bosse de la malice. Il n'était guère plus satisfait, au fond, du portrait d'Aman-Jean, « à l'air trop enfantin. » La vérité se trouve entre ces deux extrêmes, dans des dessins de Cazals[63].

NOTES

1. « Choses d'art », *Mercure de France*, 1er janvier 1891, p. 62.

2. Sur cette question, voir J.-N. Illouz, « Les manifestes symbolistes », *Littérature*, nº 139, 2005, p. 93-11.

3. Voir C. Debray-Duhamel et R. Rapetti, cat. exp. *Eugène Carrière (1849-1906),* Paris, 1996, p. 112-121.

4. P. Verlaine, réponse à l'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret, 1891, p. 65.

5. Voir cat. exp. *Eugène Carrière*, *op. cit.* à la note 3, p. 114-115.

6. Voir lettre de Paul Verlaine à Félicien Champsaur citée dans A. Van Bever, *Correspondance de Verlaine,* Genève, Paris, 1983, t. III, p. 365.

7. C. Morice, *Eugène Carrière*, Paris, 1906, p. 194-195 : « Le poète, malade, était à l'hôpital, à l'autre extrémité de la ville. Tout avait été préparé, Carrière l'attendait. Mais la traversée ne s'accomplit pas sans peine, malgré plusieurs voitures et à cause de l'exaltation du congé d'un jour. Pas un instant Verlaine ne posa. Durant toute cette unique séance de quelques heures il ne cessa d'arpenter l'atelier, en parlant haut, avec cette effervescente verve […] ».

8. Archives du musée d'Orsay, R.F. 3750.

9. Il faut aussi signaler que Champsaur faisait partie de la Société des Têtes de Bois, un club présidé par Dolent depuis 1884. Champsaur, Morice, Carrière et Dolent avaient d'ailleurs dîné ensemble à l'Auberge des Adrets le 5 novembre de cette année. Voir P. Pinchon, « Jean Dolent (1835-1909), président des dîners des Têtes de bois (1874-1896) » dans Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, 2008, p. 27-39.

10. Voir la chronologie dans P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, 1962, p. XXXIII et L. Borbas, *Charles Morice : Friend and Critic of Verlaine*, *The French Review*, vol. 31 nº 2, décembre 1957, p. 123-128.

11. C. Morice, *Paul Verlaine*, Paris, 1888. L'ouvrage est publié en novembre 1888.

12. *Id., Introduction aux pages choisies de Jean Dolent*, Paris, 1913, p. XII.

13. J. Dolent, « Eugène Carrière », *Mercure de France*, 15 janvier 1907, p. 375.

14. Voir P. Pinchon, *Jean Dolent et son œuvre*

1835-1909. Écrivain, critique d'art et collectionneur, Paris, 2010.

15. Voir *Catalogue de vente d'autographes de la librairie Degrange*, 15 juin 1932, lettre d'Eugène Carrière à Jean Dolent datée du 25 juin 1888, nº 5831 : il espère voir Dolent le soir même et il sera « tout heureux d'avoir chez lui le grand poète Verlaine. »

16. J. Dolent, « Paul Verlaine », *Journal des artistes*, 30 décembre 1888, p. 423.

17. C. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, 1889, p. 286.

18. Voir P. Pinchon, *op. cit.* à la note 14, p. 103-108.

19. C. Morice, *op. cit.* à la note 17, p. 34.

20. *Ibidem,* p. 286.

21. Voir lettre de Paul Verlaine à Félicien Champsaur citée dans A. Van Bever, *op. cit.* à la note 6, p. 365 : « J'ai fait dessus [le portrait] un sonnet ci-joint. Si vous pouvez le faire passer à *l'Événement* ou ailleurs ? »

22. La date de réalisation de ce sonnet communément acceptée est celle du 7 novembre 1890 ainsi qu'elle figure dans l'édition de la Pléiade. Néanmoins, dans une copie de ce sonnet par Dolent envoyée à Verlaine et qui a servi à l'édition du sonnet, il apparaît que le « 1 » a été mal écrit ou en partie effacé (Voir l.a.s. de Jean Dolent à Paul Verlaine, s.l., s.d., Paris, musée d'Orsay, R.F. 3750 nº 175). Aussi faut-il dater ce poème du 17 novembre 1890, date à laquelle a aussi été réalisé le portrait.

23. « Diners artistiques », *Journal des artistes*, 14 décembre 1890, p. 346.

24. Voir lettre de Paul Verlaine à Louis Jullien, 5 février 1891, citée dans *Correspondance de Paul Verlaine, op. cit.* à la note 21, DLXI, p. 182-183 : « Mes affaires vont un tout petit peu mieux. Avez-vous vu mon portrait par Carrière chez Durand-Ruel? Il est maintenant chez le propriétaire, Jean Dolent ». Voir aussi G.-A. Aurier, « Choses d'art », *Mercure de France,* mars 1891, p. 189. Voir aussi l.a.s. de Jean Dolent à Eugène Carrière, s.l., 22 décembre [18] 90, Paris, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Ms 425 (2), f.163 : « Vous avez fort grand air chez M. Durand-Ruel ! »

25. Voir P. Pinchon, « Carrière, Rodin et Dolent : une complicité méconnue », *48/14*, nº 22, printemps 2006, p. 15-16.

26. Voir cat. exp. : *Auguste Rodin – Eugène Carrière*, Paris, 2006.

27. *Op. cit.* à la note 1.

28. C. Morice, « Paul Verlaine », *Mercure de France*, février 1891, p. 81-83.

29. *Id.*, « Jean Dolent », *Mercure de France*, avril 1891, p. 224.

30. L.a.s. de Charles Morice à Eugène Carrière, s.d., s.l., Paris, Bibliothèque centrale des musées nationaux citée dans J.-R. Carrière, *Sur la vie d'Eugène Carrière. Souvenirs, lettres, pensées, documents*, Toulouse, 1966, p. 165 : « Vous recevrez dans une quinzaine une invitation à un dîner symboliste en l'honneur de la publication du Pèlerin passionné de Moréas. Je voudrais que vous y veniez. Il y aura cent poètes, et nous serions voisins. Dolent aussi sera invité. » Cette lettre qui fait état d'un premier rendez-vous manqué entre Verlaine, l'artiste et le scripteur peut se situer dans la semaine du 10 au 16 novembre 1890.

31. Voir J.-N. Illouz, *op. cit.* à la note 2, p. 111.

32. *Ibidem*., p. 93.

33. Voir la chronologie dans Paul Verlaine, *op. cit.* à la note 10, p. XXXIII. Sur la rivalité entre Moréas et Verlaine, voir R. Jouanny, *Jean Moréas*, Paris, 1969, p. 468-471.

34. Voir P. Pinchon, *op. cit.* à la note 14, p. 95-102.

35. S. Mallarmé, réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, 1891, p. 55.

36. Voir D. Baud-Bovy, *Du symbolisme aux poèmes alpestres*, [Extraits du Journal de Daniel Baud-Bovy, choisis, groupés et présentés par Philippe M. Monnier, en vue d'un ouvrage commandé par la famille Baud-Bovy et qui n'a pas été publié (1970)], Genève, Bibliothèque publique et universitaire, archives Baud-Bovy, 295, p. 133-134 (19 avril 1891) : « Dolent, Charles Morice, Maurice [Baud], Julien Leclercq et moi entrons dans un café continuer une discussion sur Dalou et Rodin. […] Moréas entre, nous serre la main puis sort et… disparaît. Il paraît que décidément cela ne marche plus avec Morice. »

37. Voir C. Morice, réponse à Jules Huret, *op. cit.* à la note 4, p. 87 : « Moréas et moi, entre autres, avons plusieurs idées communes, et le mot poésie nous ralliera toujours, mais je ne pense pas que Moréas ait une suite. Ce que nous cherchons tous les deux, personnellement, est différent ; et je crois qu'on perdrait bien du temps à faire ce qu'il entend par la « renaissance romane » […]. »

38. Voir *id.*, *op. cit.* à la note 7, p. 194.

39. J. Moréas cité dans J.-P. Dubray, *Eugène Carrière,* Paris, 1931, p. 38.

40. Voir J.-D. Jumeau-Lafond, « Aman-Jean, un peintre verlainien ? » dans cat. exp. : *Aman-Jean 1858-1936. Songes de femmes*, Lectoure, 2003, p. 50, note 3.

41. *Ibidem,* p. 49-51.

42. *Ibidem.*

43. *Ibidem.*

44. *La Littérature de tout à l'heure* s'achevait en un chapitre « Commentaires sur l'œuvre future » dans lequel Morice annonçait l'application de ses théories.

45. Voir P. Delsemme, *Un théoricien du symbolisme : Charles Morice*, Paris, 1958, p. 52-53 et Cécile Thézelais, *Charles Morice et les arts. « Entre le Rêve et l'Action »*, thèse de doctorat sous la direction d'Éric Darragon, 2009.

46. Lettre de Paul Verlaine à Eugène Carrière datée du 25 mai 1891 parue dans *La Connaissance,* novembre 1920, p. 912 et citée dans cat. exp. *Eugène Carrière*, *op. cit.* à la note 5, p. 113.

47. L.a.s. de Paul Verlaine à Jean Dolent, 18 rue Descartes [Paris], 5 mai 1891, Paris, musée d'Orsay, R.F. 3750. nº 177.

48. É. Delvolvé-Carrière citée dans J.-R. Carrière, *op. cit.* à la note 30, p. 41-42.

49. Voir notamment J.-R. Carrière, *op. cit.* à la note 22, p. 220 et A. Buisine, *Verlaine. Histoire d'un corps,* Paris, 1995, p. 434-435.

50. P. Petitfils, *Verlaine,* Paris, 1981, p. 485.

51. C.a.s. de Jean Dolent à Paul Verlaine, s.l., 24 décembre 1891, Fonds E.-A. Cazals, Paris, BnF, Mss, NAF 13150 f. 67 : « Mon cher Verlaine, J'ai longtemps cherché, enfin trouvé ces vers à Carrière. Je les ai relus « pour ma peine » et je vous les adresse. Je vous serre la main. Jean Dolent. Carrière me dit que vous leur donnerez une place dans un livre. »

52. Ce poème fut finalement édité dans : P. Verlaine, Œuvres posthumes, Paris, 1903.

53. Voir C. Morice, *op. cit.* à la note 12, p. XX : « Même chez Verlaine, qu'il aime passionnément, il note « un côté larve », un goût pour l'attitude humiliée, qui le désoblige. »

54. Voir l.a.s. de Jean Dolent à Mathias Morhardt, Belleville, 8 janvier 1896, Fonds Mathias Morhardt, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, (155).

55. Voir l.a.s. de Jean Dolent à Eugène Carrière, Belleville, 22 novembre 1900, Paris, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Ms 425 (2), f.175 : « Le portrait de Verlaine par Carrière n'est pas encore à sa place et cela m'ennuie car j'aime ce peintre et ce poète. Dites à votre commissionnaire de me l'apporter, avant dimanche ou dimanche si cela est possible. »

56. Voir notamment H. Degron, « Les solitaires de l'art (1) : Jean Dolent », *La Plume,* 15 janvier 1899, p. 50- 53 ; M. Wolff, « Échos. Jean Dolent (nécrologie) », *Mercure de France*, 16 septembre 1909, p. 365 ; G. Kahn, *Préface à la vente Jean Dolent*, Hôtel Drouot, 22 et 23 février 1910, [n.p.], 1910.

57. G. Kahn, *Ibidem.*

58. *Ibidem* : « JEAN DOLENT ! La collection de la vente Jean Dolent ! L'une servait de fond à l'autre. On montait les voir sur les hauteurs de Belleville, on y venait de loin, de très loin, les uns en visite et certains en pèlerinage […]. La maison de Belleville était petite, amis elle était toujours pleine d'amis, peintres et littérateurs. Depuis trente ans, tous les portes-plumes et tous les portes-pinceaux sont venus voir Dolent et sa collection. »

59. Voir « Société des Amis du Luxembourg », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 5 mars 1910, p. 73.

60. *Ibidem.*

61. G. Kahn, *Préface à la vente Jean Dolent*, Hôtel Drouot, 22 et 23 février 1910, [n.p.].

62. Voir cat. exp. *Gauguin – Tahiti. L'atelier des tropiques*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2003, p. 187 et 249.

63. J.-P. Dubray, *op. cit.* à la note 39, p. 38.



12. Paul Dornac, *Jean Dolent sur le perron de la Villa Ottoz*, épreuve d'époque sur papier citrate montée sur support cartonné, 11 x 17 cm, Paris, bibliothèque de l'INHA, coll. Jacques Doucet.

ABSTRACT

Pierre Pinchon : Be « Cymbaliste »! Eugène Carrière's Portrait of Verlaine

Painted at the end of 1890, the *Portrait of Verlaine* by Eugène Carrière was originally meant to serve as the model for the frontispiece of the poet's next volume of poetry. However, between the moment of its execution and its presentation at the Salon de la Nationale des Beaux Arts in 1891, the painting was first used as part of a « small arrangement between friends » eager to promote their own personal interests on the nascent scene of Symbolism : namely Paul Verlaine (the model) ; Eugène Carrière (the painter) ; Jean Dolent (the owner) ; and Charles Morice (the go-between).

Pierre Pinchon, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Aix-Marseille Université UMR Telemme 7303-CNRS, 3, avenue Robert Schuman, 13628 Aix-en-Provence