



CLASSIQUES
GARNIER

GOUJON (Jean-Paul), MURPHY (Steve), VALE (Sydney), « Comptes rendus »,
Revue Verlaine, n° 2, 1994, p. 203-214

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14706-0.p.0207](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14706-0.p.0207)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 1994. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Comptes rendus

Nord'. Revue de critique et de création littéraires du Nord / Pas-de-Calais, n° 18, Paul Verlaine, décembre 1991.

Après une rapide « bio-bibliographie » explicitement tirée de l'édition de la Pléiade et une biographie générale de Pierre Querleu, qui relève également du décalque laborieux, on trouve d'autres articles du même Pierre Querleu sur « Le Nord/Pas-de-Calais vu par Verlaine » [25-29] et sur le livre de Gustave Vanwelkenhuyzen, *Verlaine en Belgique* (La Renaissance du livre, Bruxelles, 1945) [73-78]. Suit un texte de Marcel Cordier intitulé « Le logement de Verlaine », extrait du livre *Les Demeures où ils vécurent*, Sarreguemines, Éditions Perron, 1981 [31-37], qui affirme d'emblée : « Je crois avoir découvert une parenté profonde entre le poète et moi ». Nous renvoyons le lecteur à cet article pour de plus amples renseignements.

Parmi les autres articles, on notera un « Verlaine et la prosodie » [55-62] de Gérard Delomez, qui a lui-même fourni un croquis pour l'illustrer [62] (fort médiocre, plus encore que celui qui illustre la couverture de la revue) et une analyse de Marc Bertrand, « Verlaine, *Sagesse XXI*. Étude stylistique »... extrait de *L'Information grammaticale* n° 40, janvier 1989. René Robinet, dont les travaux d'érudition ardennaise sont bien connus notamment des rimbaldiens, brosse un rapide portrait intitulé « À l'origine des relations Verlaine-Rimbaud : Paul-Auguste Bretagne. Vouziers, 1837 - Saint-Pierrebrouck, 1881 ». Les informations données dans cet article proviennent principalement des recherches de Joseph Deschuytter et intéresseront surtout ceux qui ne connaissent pas l'article que Pierre Petitfils avait déjà écrit avec ce chercheur dans *Le Bateau ivre* (n° 14, nov. 1954, p. 6-9).

L'article prosodique de Gérard Delomez part d'une constatation désabusée : « À notre époque où chaque jour diminue le nombre de ceux qui sont encore vraiment en mesure d'apprécier et de goûter pleinement la qualité et la beauté d'un poème de forme dite classique [...] » [55], pour tenter ensuite une explication des innovations de Verlaine. L'article fait preuve d'une certaine confusion en ce qui concerne la chronologie de publication des textes comme lorsque son auteur évoque « le célèbre *Art poétique* publié en 1873 dans *Jadis et Naguère* » [57], ou encore « le célèbre *Art poétique* paru dans *Jadis et Naguère* (1895), mais composé dès avril 1873 [...] » [60]. *Jadis et Naguère* a été publié en 1884. Surtout, l'article est un tissu de suggestions impressionnistes, tantôt voyant de la nouveauté dans des techniques que l'on trouve un peu partout chez un Hugo ou un Banville, tantôt proposant des jugements fort discutables, notamment en ce qui concerne la césure, que l'auteur trouve après la 6^e syllabe dans des vers tels que « Et comme un soldat ré+pand son sang pour la patrie », après la 5^e dans « Hélas ! je n'étais + pas fait pour cette haine ». De façon générale, la

dé-composition des vers est amenée d'une manière douteuse. Surtout, elle n'est pas accompagnée d'une argumentation permettant de la comprendre.

Les articles les plus intéressants, pour qui ne désire pas simplement lire d'assez plats résumés des rapports entre Verlaine et le Nord/Pas-de-Calais, sont ceux de Marc Bertrand et de Claude Habib.

Celui de M. Bertrand, portant, on l'a vu, sur un poème de *Sagesse*, est nettement plus précis dans son analyse prosodique que l'article de G. Delomez. Néanmoins, ses formulations paraissent parfois non moins problématiques. En mettant en évidence la manière dont le dernier alexandrin du poème : « La Chair et le Sang pour le calice et l'hostie » s'écarte du modèle conventionnellement césuré des trois vers précédents du quatrain, l'auteur parle de « coupure en 5/7 syllabes qui remplace une césure rendue impossible après le proclitique *pour* » [64]. Nous nous demandons, dans le sillage des travaux de B. de Cornulier et de J.-M. Gouvard, si l'originalité du vers n'est pas justement de faire entendre cette césure après le proclitique, plutôt, en quelque sorte, que d'en proposer le déplacement ; il en résulterait une interférence digne d'intérêt, ce qui, suivant le cas, peut délasser le lecteur ou le contrarier (v. Verlaine sur l'emploi par Baudelaire de ce procédé, *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Pléiade, 1972, p. 611-612). Nous avouons ne pas avoir compris en quoi la rime terminale « *hostie*, eût été, par sa "féminité", insolite avant Verlaine » [64] ; quoi qu'il en soit, lorsque Hugo termine *Le Maître d'études (Les Contemplations)* sur la rime *harmonies / génies*, il semble bien avoir procédé de même. Inclure parmi les « distorsions majeures » de l'équilibre interne de l'alexandrin conventionnel les « contre-rejets » des v. 3 et 14, l'« esquisse de contre-rejet » au vers 19 et le « rejet » au v. 10, nous paraît quelque peu exagéré lorsqu'on les compare aux puissants contre-rejets et rejets d'autres poèmes. Nous avons du mal à comprendre en quoi « le chiasme » phonétique « *Change de face à chaque instant* » constitue « le reflet "iconique" de la dualité *gaie et sévère* (vers 8) » et « la transposition au plan du signifiant de la notion d'alternance contenu dans le signifié ». Est-il sûr que la technique du « jumelage d'initiales » (« moissons mûres », « gonfler les grappes ») est « hérité [...] de Desbordes-Valmore » ? S'agit-il bien d'une « vision panoramique, au sens plein du terme » ? Et dans ce cas, dans *quel* sens plein ? Pas dans celui, par exemple, utilisé par Walter Benjamin dans ses analyses de Baudelaire... De manière générale, le commentateur nous paraît passer trop vite entre métrique, rhétorique et sens, comme lorsqu'il indique que le caractère boiteux des deux derniers hémistiches serait « symbole non pas d'un christianisme douteux, ou mal ajusté, mais reflet d'une sensibilité multiple où se mêlent – sans que ceci se veuille péjoratif – clins d'œil complaisants ou repentants à une vie passée, indécision de vocables à double entente, effets phoniques, rhétoriques ou rythmiques dont on ne sait pas toujours s'ils valent pour eux-mêmes ou si plutôt, ils doivent éclairer les lieux essentiels d'une pensée. » C'est le

dernier point qui nous semble, en définitive, important : inférer de l'emploi du proclitique en 6^e position des traits essentiels de la religiosité de Verlaine nous paraît se lancer dans une opération aussi périlleuse qu'invérifiable. Il est vrai qu'en postulant le « reflet d'une sensibilité multiple » on a moins de chances de tomber tout à fait à côté de la plaque, mais on a également peu de chances de formuler ainsi un jugement d'une réelle pertinence. On peut en dire autant de la référence, ici un peu facile, à l'Impressionnisme, s'autorisant principalement de la synchronie du mouvement artiste et non pas d'une véritable argumentation stylistique ; une telle élasticité dans les critères de dépiçage de l'impressionnisme ferait vite une ample moisson dans n'importe quel recueil d'orientation lyrique de Hugo (pour une confrontation plus systématique, et solidement étayée, voir l'article de In-Ryeong Choi, *supra*).

C'est dans ce contexte qu'on ne peut que se réjouir de certaines formulations de Claude Habib dans son article « Verlaine ou la misère grise », comme lorsqu'elle relève que « la critique de goût a sévi sur Verlaine plus que sur tout autre auteur ». Étudiant chez Verlaine tantôt la représentation de la mort, tantôt les occurrences de la couleur gris, l'auteur essaie d'examiner « ce paradoxe : la faiblesse d'une œuvre forte ». Constatant d'abord les divergences d'appréciation de la critique face à certains poèmes, l'auteur est tentée ensuite de déplacer cette problématique, pour suggérer que « Verlaine est au plus haut point le génie de l'inégal ». Néanmoins, si le traitement verlainien du gris, par exemple, est analysé de façon intéressante, c'est déjà en se fondant sur une certaine vision sélective de l'œuvre, le choix d'un « centre » esthétique et ontologique ayant été opéré à peu près de la même façon que dans « Fadeur de Verlaine » de Jean-Pierre Richard, cité dès la première phrase de l'article. Le poète de la grisaille et de la fadeur existe, certes, mais sa centralité dans la critique verlainienne nous semble relever aujourd'hui d'un *topos* dont il conviendrait de se méfier, qui se fonde précisément sur un choix, forcément contestable, de poèmes tenus pour pertinents. Car il y a aussi, chez Verlaine, une vie en rouge.

Steve Murphy

Michel Mougenot, *Verlaine. Fêtes galantes*, Bertrand-Lacoste, « Parcours de Lecture », 1992, 126 p.

Il était naturel que Verlaine bénéficie de l'actuelle explosion du marché parascolaire. Le présent opuscule, après avoir fourni le texte du recueil [7-22], offre un certain nombre, comme le titre de la collection l'indique, de « parcours de lecture ». Commenant par le titre, l'auteur explore les rapports entre titre et recueil, expliquant le contexte de la référence à Watteau et examinant les renseignements fournis au lecteur par la table des matières du recueil. La proposition de classement des titres : « Un décor de parc ou de jardin à l'anglaise », « Des personnages en groupes », « Des activités

en plein air », « Le théâtre et la musique » paraît relativement trompeuse, d'autant qu'elle exclut deux poèmes, *A Clymène* et *Lettre* (dont le premier pourrait être rattaché de toute manière au théâtre, puisque le nom est celui, comme le précise l'index des personnages nommés, d'un personnage théâtral). Surtout, certaines des catégories s'avèrent peu performantes, comme celle des « Activités en plein air » : cette description s'applique imparfaitement à *Cortège* ou à *Cythère* (« Un pavillon à claires-voies / Abrite doucement nos joies ») et si le titre *En patinant* peut se relier à la rapide évocation de traîneaux et à la fin hivernale du poème, il ne faudrait pas pour autant oublier le sens familier de *patiner* repéré par J. Robichez, qui pousse la galanterie dans un sens plus nettement érotique, celui, notamment, de Glatigny dans ses *Joyeusetés galantes*, et que M. Mougenot relève après J.-H. Bornecque dans *En bateau* [81].

Il va sans dire qu'il ne saurait être question pour l'auteur de donner une lecture exhaustive du recueil, mais uniquement de proposer quelques orientations fécondes et quelques analyses suggestives. On peut trouver que ces objectifs ont été en grande partie atteints, surtout en ce qui concerne l'analyse du premier et du dernier poème du recueil, *Clair de lune* et *Colloque sentimental*. Par une confrontation habile des deux poèmes, M. Mougenot dessine un mouvement de l'optimisme naïf vers un désillusionnement, de l'espoir vers la mort. Non moins intéressante est la comparaison entre les trois poèmes qui mettent en scène Colombine, où l'auteur dessine, entre *Pantomime*, *Fantoches* et *Colombine*, un mouvement chronologique et affectif linéaire, analogue, le personnage passant de la nostalgie sensuelle à l'action sexuelle, avant de devenir celle qui « allume le désir des hommes sans jamais les satisfaire » [77-80].

En ce qui concerne l'analyse de la prosodie, l'explication n'est peut-être pas toujours toujours claire pour l'élève qui ne connaît pas déjà, par exemple, le sens de rimes masculines ou féminines. L'analyse des rejets (« rejet après la césure » [58]...) et des structures de l'alexandrin (« trimètre » [61]...) n'est pas toujours d'une parfaite limpidité et l'élève risque parfois de s'embrouiller. Donnant un relevé complet des formes strophiques et des quantités syllabiques, l'auteur accorde peut-être trop de foi aux affirmations de Verlaine et notamment aux caractéristiques immanentes qu'il impute aux vers impairs, d'où cette consigne : « Lire à haute voix les poèmes composés en vers impairs à la lumière de l'*Art poétique* en essayant d'entendre leur musique » (v. Benoît de Cornulier « Mètre "impair", métrique "insaisissable" ? Sur les "derniers vers" de R. », in *Le Souci des apparences. Neuf études de poésie et de métrique*, éd. Marc Dominicy, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 75-91). Dans le même ordre d'idées, l'auteur se limite à quelques observations superficielles sous l'intertitre « Musique dans le texte et musique par le texte » [74], avant d'y revenir en proposant un découpage rythmique problématique de *Clair de lune* [92-93].

L'analyse de l'énonciation, de la connotation, de la rhétorique des poèmes, est nécessairement dans chaque cas fort succincte, pour ne pas dire extrêmement limitée. Néanmoins, ce petit livre, qui vise moins un public d'étudiants, que d'élèves du secondaire, contient des incitations et « parcours de lectures » qui sont, le plus souvent, judicieusement élaborés. À ce titre, son utilité nous semble incontestable.

Steve Murphy

Pierre Louÿs, *Paroles de Verlaine*, Dessins d'Ernest Pignon-Ernest, L'Échoppe, 1993, 33 p.

Publié pour la première fois dans le numéro d'octobre-novembre-décembre 1910 de la revue de Paul Fort, *Vers et Prose*, *Paroles de Verlaine* de Louÿs constitue un hommage tardif. Ces pages transcrivent en effet des souvenirs remontant à 1890, année des débuts littéraires de Louÿs et époque où celui-ci se poussait activement dans le monde des Lettres. À vrai dire, ses goûts profonds le conduisaient peut-être encore davantage vers des poètes comme Heredia, Leconte de Lisle et Mallarmé, dont il ne tardera d'ailleurs pas à faire la connaissance. Mais il ne pouvait évidemment ignorer Verlaine, personnage alors très connu et auréolé d'une sorte de légende. L'abord de Verlaine n'était pas difficile, mais il est significatif que Louÿs, qui avait ses moments de timidité, n'ait voulu aller le voir qu'en compagnie de quelqu'un, en l'occurrence de son ami Gide.

Verlaine se trouvait alors hospitalisé à Broussais, et Louÿs fait ici un compte rendu remarquablement précis de leur conversation. Il signale, il est vrai, qu'il avait écrit, dès le soir même, un récit de cette visite, ce qui lui permet de reproduire textuellement les propos tenus par Verlaine et dont il n'y a pas lieu de suspecter l'authenticité. À l'époque de sa visite, Louÿs n'avait en fait qu'une connaissance partielle de l'œuvre de Verlaine. Son *Agenda de 1890*, inédit (Bibl. de l'Arsenal), nous apprend que, la veille même de sa visite (qui eut lieu, rappelons-le, le 8 janvier 1890), il avait acheté « et lu en entier » *Jadis et Naguère*, en même temps qu'il lisait *Le Grand Testament* de Villon. Le 9 avril, il notera l'envoi que lui fait Verlaine de *Dédicaces*, qu'il lit sur-le-champ. Le 27 avril, c'est *La Bonne Chanson* qu'il relit, probablement à cause de ce que Verlaine lui en avait dit à Broussais. Les mois suivants, il se procurera *Sagesse et Amour*. Il aura enfin l'occasion de revoir Verlaine au Café Voltaire, le 29 décembre 1890, en compagnie de Moréas, Gauguin et Cazals.

Mais, auparavant, il avait eu une autre conversation avec lui, et il faut louer l'éditeur d'avoir donné en appendice le passage du *Journal intime* de Louÿs en date du 24 juillet 1890, consignait une rencontre fortuite avec Verlaine, rue du Faubourg-Montmartre. Louÿs, ce jour-là, était en quête d'un mirifique papier impérial du Japon, pour y recopier, à la Bibliothèque Nationale, les *Poésies* de Mallarmé... Il faut lire ces pages pathétiques, où

Louÿs entraîne au café un Verlaine sans le sou et désemparé, qui se met à lui parler de *Bonheur*. Et lorsque, l'année suivante, Louÿs fondera sa revue *La Conque*, il n'oubliera pas de faire appel à Verlaine ; mais il s'avouera malgré tout déçu des deux *Chansons* que Verlaine lui adressera à cette occasion : « pas fortes et pas jeunes... Enfin ! », écrira-t-il à son frère Georges Louis. Mais, pour revenir à *Paroles de Verlaine*, on doit noter tout l'intérêt des propos rapportés par Louÿs : sarcasmes contre Rollinat, Mendès, Ghil et Leconte de Lisle ; discussions sur le vers ; jugement (célèbre) sur le *Sonnet des Voyelles* de Rimbaud ; préférences enfin de Verlaine pour *La Bonne Chanson*... Tout cela compose un portrait à la fois vivant et très sensible du Verlaine de 1890, par un témoin perspicace. Ajoutons, pour finir, que cette plaquette est d'une belle réalisation et ornée de remarquables dessins au lavis d'Ernest Pignon-Ernest représentant la tête de Verlaine. Bref, un petit livre précieux et qui a sa place marquée dans toute bibliothèque verlainienne.

Jean-Paul Goujon

Émile Verhaeren, *Paul Verlaine*, édition présentée par Béatrice Worthing, Mont Analogue, 1993, 19 p.

Cette petite plaquette tirée à 300 exemplaires (dont 30 ornés d'une eau-forte originale de Jean-Claude Renaud – que nous ne commenterons pas, ne l'ayant pas encore vue) reproduit quatre pages d'« extraits de l'article consacré à Verlaine que Verhaeren fit paraître dans la *Nation Belge* » [15], après une présentation par l'auteur d'une biographie de Verhaeren (Mercure de France, 1992) qui occupe plus de sept pages. Cette intéressante plaquette, qui sera sans doute l'objet bientôt de spéculations bibliophiliques, est comme un hors-d'œuvre – sinon un amuse-gueule – plutôt que le plat de résistance que l'on aurait souhaité ; on imagine bien que dans ces quelques petites pages jolies mais peu denses du point de vue typographique, les rapports entre Verhaeren et Verlaine ne sont qu'esquissés, et cela en ce qui concerne presque exclusivement leurs relations biographiques. Nous espérons vivement que Béatrice Worthing accordera ultérieurement aux verlainiens une étude de dimensions plus importantes.

Signalons par la même occasion que le Mont Analogue a aussi publié en plaquette *Mes Prisons* de Verlaine (cf. *infra*) et qu'une édition des *Poètes décadents* par Paul Bourde procurée par Michael Pakenham est en voie d'impression.

Steve Murphy

Éditions

Paul Verlaine, *Mes Prisons*, Mont Analogue, 1992, p. [XI +] 57.

La présente édition, précédée de l'article que Jean Bourguignon et Charles Houin avaient publié dans *La Revue d'Ardenne et d'Argonne* en mars-avril 1897, est établie à partir de l'édition de 1893 du livre. Le texte n'étant accessible que dans l'édition de la Pléiade, on saura gré aux éditeurs du Mont Analogue d'avoir songé à attirer l'attention sur ce texte.

Steve Murphy

Paul Verlaine, *Charles Baudelaire, avec Obsèques de Charles Baudelaire et une lettre à Deschamps*, Rumeur des Âges, 1993, 32 p.¹

D'après la jaquette de la présente plaquette, les éditions Rumeur des Âges « proposent, tirés à petit nombre et sur grand papier, de courts textes aujourd'hui introuvables, d'auteurs, parfois méconnus ou oubliés, en marge de l'art, de la littérature ou de l'histoire ». On peut douter que l'essai que Verlaine a consacré à Baudelaire entre dans cette catégorie, dans la mesure où elle se trouve en bonne place dans l'édition de la Pléiade des *Œuvres en prose complètes*.

C'est dans la revue *L'Art* que Verlaine a publié, en novembre-décembre 1865, deux articles sur Barbey d'Aurevilly et un long essai en feuilleton sur Baudelaire, aussi intéressant sans doute pour les baudelairiens que pour les verlainiens. Fortement influencé par les écrits théoriques de Baudelaire, en particulier par ceux portant sur Poe, Verlaine s'est attaqué de front à Barbey d'Aurevilly en tant que représentant d'une idéologie créatrice de l'inspiration et de la passion. De ce point de vue, les idées de Verlaine s'inscrivent non seulement dans une quasi parfaite orthodoxie baudelairienne, mais aussi dans l'optique qui était celle de Louis-Xavier de Ricard, le rédacteur en chef de la revue, optique exprimée notamment dans son article « Un mot aux passionnistes » (30 novembre 1865). Edmond Lepelletier s'attaque avec non moins de conviction aux « Inspirés » dans un article intitulé « L'Idée et la forme » (23 novembre 1865). Il n'est guère surprenant que Barbey se soit attaqué à Verlaine, en novembre 1866, dans les *Trente-sept médaillons du Parnasse*. Non seulement il avait dû être irrité par la brillante attaque de Verlaine, mais il devait voir en lui l'un des porte-drapeau du mouvement parnassien. Or, pour ces écrits théoriques, le texte de l'édition de la Pléiade n'a pas été vérifié contre celui de *L'Art*, comme en témoignent un certain

¹ Adresse : 7, rue Dupaty, 17000 La Rochelle.

nombre de divergences :

éd. Borel

[Baudelaire]

600 *bilionerveux*

603 Tout autre est la façon

Un soir

l'inconsolable nostalgie

605 vraie prose de poète

Voilà ce qu'en dit

606 ne révèle-t-elle pas

607 se passer d'elles

tant d'Ésaü

608 par hasard, à ne jamais

611 les versets

612 s'est vu accueillir

L'Art

biliosonerveux

Toute autre est la façon

Un jour

l'inconsolable nostalgique

vrai prose de poète

Voici ce qu'en dit

ne relève-t-elle pas

se passer d'elle

tant d'Ésaü

par hasard toute entière à ne jamais

les tercets

s'est vue accueillir

éd. Borel

[Barbey d'Aurevilly]

614 indigne de l'admiration

615 vaste plan synthétique

l'ensemble, large et profond

619 impayable *Prêtre marié*.

621 rythmé

622 picaresque

hors de pair

L'Art

indignes de l'admiration

grand plan synthétique

l'ensemble, vaste et profond

impayable *Prêtre marié* ! (Voir le *Pays*
du 30 juillet 1864.)

rythmé

pittoresque

hors de page

Nous n'avons pas essayé ici de dresser une liste exhaustive de variantes. Comme la variante « Un soir » pour « Un jour », erreur de citation ou coquille de *L'Art* (la citation est donnée correctement plus loin dans la troisième livraison du feuilleton sur Baudelaire), d'autres écarts s'expliquent par des coquilles dont *Progressites* (607, pour *Progressistes*), *occurrences* (611), *camellia* (616), *Listz* (617), *XVI^e siècle* (621, pour *XVII^e siècle*), sans parler du quasi inévitable *Beaudelaire*. Certaines divergences sont plus difficiles à évaluer : la lecture de la Pléiade : « ajouter cette réflexion amère *que ne soufflèrent pas du tout – n'est-ce pas ?* – les douze vers rapportés plus haut » s'oppose à celle de *L'Art* : « ajouter cette réflexion amère *qui ne soufflèrent pas du tout – n'est-ce pas ?* – les douze vers rapportés plus haut ». Il nous paraît évident que la première lecture résulte d'une correction faite dans l'édition Messein. Mais fallait-il corriger en *que ne soufflèrent* ou *qui ne soufflette* ? Dans le contexte du passage, c'est la seconde correction qui nous paraît s'imposer, car Verlaine s'efforce d'expliquer que l'expression « le sort heureux de l'insignifiance » n'est pas utilisée par Barbey d'Aurevilly pour décrire les vers de Siméon Pécontal (pour les *souffleter*),

mais au contraire pour y relever ce que Barbey tenait pour une réelle qualité. L'idée que ces vers puissent *souffleter* le jugement de Barbey est au contraire peu séduisante.

En ce qui concerne la présente plaquette, on trouve quelques menues corrections, par exemple *toute autre* au lieu de *tout autre* (p. 11), surtout *relève* au lieu de *révèle* (p. 16). On constate une fidélité plus grande à certaines traditions typographiques, dont celle consistant à donner la minuscule pour l'article défini dans des titres de poèmes. Néanmoins, dans l'ensemble, les plus graves fautes de l'édition de la Pléiade se retrouvent ici, avec quelques rares coquilles supplémentaires (« Banville, dans ses *Stabactites* », p. 11). Il convient de reconnaître que l'édition des premiers textes de Verlaine demeure à certains égards fort imparfaite, et pas seulement pour les textes publiés dans *L'Art*².

Steve Murphy

Paul Verlaine, *La Bonne Chanson et autres poèmes*, Bookking International, Paris, « Classiques français », 1993, 318 p.

Verlaine a donc été gratifié des attentions délicates de Bookking International – à peu près en synchronie avec Rimbaud – et on peut supposer que pour la somme en effet modique de dix francs, l'édition a eu, et aura, un certain succès, jusqu'à ce que d'autres éditions peu chères (Librio ? Les mille-et-une-nuits ?) investissent le territoire verlainien comme ils ont envahi le domaine rimbaldien. La formule est sans doute excellente du point de vue du « marketing » : une couverture bien produite (le portrait bien connu par Eugène Carrière), une préface – dans le ton, toutes proportions gardées, de la série (minable) *Grands Écrivains* « choisis par l'Académie Goncourt » – que l'auteur a eu l'intelligence de ne pas signer.

Quel est donc le contenu exact de cette édition ? Il faut avouer que le dispositif paratextuel introduit des éléments de confusion. La quatrième de couverture n'évoque que *La Bonne Chanson*, de même que la page de titre qui n'indique que « LA BONNE CHANSON ». Ensuite, la page de garde

² Pour le poème intitulé d'abord *J'ai peur dans les bois* (et non *bois...*, v. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 82) dans *L'Art* du 16 décembre 1865, Jacques Borel relève les variantes suivantes : « suppression de virgules après *lâche, couchant, passe, vives*. Il n'y en a pas entre *apaisés* et *comme l'onde* ». En fait, il n'y avait déjà pas de virgule après *lâche* (v. 7). En revanche, il y avait un tiret à la fin du premier vers (*lymphatiques*, –) et des virgules après *forêts* (v. 7) et après *obsesseur* (v. 19). On y trouvait également une variante orthographique (*affolle*, v. 6, cf. la glane n° II, *infra*, *raffolle*). Aucune édition ne donne des variantes pour la première publication de *Nevermore* (« Souvenir, souvenir... ») dans *L'Art* le 30 décembre 1865. Il aurait toutefois fallu mentionner une importante variante affectant le vers 9 ob, au lieu de « Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique », on lit « Sa voix douce et riieuse, [...] ». En outre : les traits d'union des premier et dernier vers ont été omis ; il n'y a pas de virgule à la fin du v. 10 ; il y a une virgule à la place du point d'exclamation à la fin du vers 12 ; il existe un trait en dessous du titre.

annonce *La Bonne Chanson*, *Romances sans paroles* et *Sagesse*, le premier titre étant donné en plus grosses minuscules que le second et le troisième. Pourtant, le volume contient aussi, comme on s'en rend compte en parcourant la table des matières, *Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes*. Mais, là aussi, le lecteur peut être perplexe devant le jeu incohérent des minuscules, majuscules et petites capitales, où les titres de poèmes, pour des raisons mystérieuses, sont tantôt imprimés normalement, tantôt en petite capitale. *Sagesse* apparaît, typographiquement, comme un titre non de recueil, mais bien plutôt de section de recueil au même titre que *Eaux-fortes* ou *Paysages tristes* dans les *Poèmes saturniens*. *Sagesse* n'a d'ailleurs pas de page de garde, alors que les sections des *Poèmes saturniens* y ont droit. D'ailleurs, si *Fêtes galantes* bénéficie d'une page de garde, *Poèmes saturniens* partage ce privilège avec le même recueil : « Poèmes saturniens suivi de Fêtes galantes » [183]. Mais le comble est sans doute l'ordre – nous voulions dire le désordre – dans lequel on a choisi (si ce fut un choix) d'imprimer les recueils : *La Bonne Chanson*, *Romances sans paroles*, *Sagesse*, *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes*. Ce qui étonne d'autant plus à la lumière blafarde des précisions biographiques – imprécises – d'une préface qui n'est que biographique (et encore). On ne s'attendra pas à un établissement de texte soigné ; au moins l'édition de Verlaine ne semble pas être aussi franchement consternante sur ce plan que celle de Rimbaud (même les structures strophiques restent *généralement* en place). Une édition, donc, qui pourra intéresser de nouveaux lecteurs de Verlaine, mais qui n'aurait guère que cet hypothétique mérite-là.

Steve Murphy

Billy Cowie, *La Chanson bien douce*, 25 mélodies sur des textes de Verlaine, Divas Records, n° 5 [chantées par Lucie et Cathryn Robson, accompagnées par Billy Cowie (piano), Anne Stephenson (violon) et Lucy East (violoncelle) ; enregistrement sur cassette ou disque compact ; distribué par Scott Butler, Unit 2, Landsdowne Mews, Charlton Lane, Londres SE7 8AZ, Angleterre.]

À quel niveau peut-on critiquer cet enregistrement ? Difficile à dire au premier abord. Le prendre de très haut serait inutile et prétentieux : nous sommes loin des chefs-d'œuvres de Debussy et de Fauré qui utilisent souvent les mêmes poèmes. Voici plutôt un genre de pastiche sans prétention, délaissant largement le XX^e siècle à part des traces marquées du style adopté par la musique répétitive, en vogue ces dernières années.

Ces chansons ont été écrites et utilisées pour de la musique de ballet. Leur première audition a eu lieu au Festival de Brighton en 1991, suivie d'une autre représentation à Londres, au Queen Elizabeth Hall, en 1992. Ceci explique beaucoup de choses. Les moyens utilisés sont très simples :

deux cantatrices, un piano, et de temps en temps un violon et un violoncelle. les voix sont fluettes, presque enfantines, ce qui n'est pas désagréable, et siérait bien à ces textes s'ils n'étaient chantés avec une diction allant du médiocre à l'incompréhensible. Je citerai par exemple *En Sourdine* où l'on a du mal à suivre le poème même en l'ayant sous les yeux, ahurissant ! D'ailleurs le compositeur et/ou l'ingénieur du son ont dû en être conscient[s], car l'acoustique « noie » pour ainsi dire les voix autant que possible en plaçant les microphones assez loin des cantatrices pour que l'on n'entende pas trop un accent anglais très prononcé.

Les titres donnés dans la table des matières de l'enregistrement est assez incompréhensible. Après les « titres » plus ou moins apocryphes, voici donc énumérés entre parenthèses – ce qui est essentiel si un acheteur francophone veut s'y retrouver – les poèmes utilisés :

1. *Il pleure dans mon cœur* (*Romances sans paroles, Ariettes oubliées*, III) ;
2. *Les bords de la mer* (incipit : « Elle voulut aller sur les flots de la mer... », *Romances sans paroles, Beams*) ;
3. *Un clair jour d'été* (incipit : « Donc, ce sera par un clair jour d'été... », *La Bonne Chanson*, XIX) ;
4. *Ce triste exil* (incipit : « O triste, triste était mon âme... » ; *Romances sans paroles*, VII) ;
5. *Le soleil* (incipit : « Le soleil du matin doucement chauffe et dore... » ; *La Bonne Chanson*, I) ;
6. *L'extase langoureuse* [*sic*] (incipit : « C'est l'extase langoureuse... » ; *Romances sans paroles, Ariettes oubliées*, I) ;
7. *La chanson bien douce* (incipit : « Écoutez la chanson bien douce... » ; *Sagesse*, XVI) ;
8. *La gigue* (incipit : « Dansons la gigue ! » ; *Romances sans paroles, Streets*, I) ;
9. *Toute grâce* (incipit : « Toute grâce et toutes nuances... » ; *La Bonne Chanson*, II) ;
10. *En robe gris* [*sic*] (incipit : « En robe grise et verte avec des ruches... » ; *La Bonne Chanson*, III) ;
11. *L'ombre des arbres* (incipit : « L'ombre des arbres dans la rivière embaumée... » ; *Romances sans paroles, Ariettes oubliées*, IX) ;
12. *L'allée et* [*sic*] *sans fin* (*Romances sans paroles, Bruxelles*, II) ;
13. *La douceur* (incipit : « Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses... » ; *Romances sans paroles, Ariettes oubliées*, IV) ;
14. *Son bras droit* (*La Bonne Chanson*, IX) ;
15. *Voici des fruits* (*Romances sans paroles, Aquarelles, Green*) ;
16. *N'est-ce pas ?* (incipit : « En dépit des sots et des méchants... », *La Bonne Chanson*, XVII) ;
17. *Le ciel est de cuivre* (incipit : « Dans l'interminable ennui de la plaine... », *La Bonne Chanson*, VIII) ;
18. *Avant que tu ne t'en ailles* (*La Bonne Chanson*, V) ;
19. *Chevaux de bois* [*sic*] (*Romances sans paroles, Ariettes oubliées, Bruxelles* I) ;
20. *L'hiver a cessé* (*La Bonne Chanson*, XXI) ;

21. *La dure* (incipit : « La dure épreuve va finir... » ; *La Bonne Chanson*, XI) ;
 22. *La lune blanche* (*La Bonne Chanson*, VI) ;
 23. *Les roses* (*Romances sans paroles, Aquarelles, Spleen*) ;
 24. *Quinze long [sic] jours* (*La Bonne Chanson*, X) ;
 25. *En sourdine* (*Fêtes galantes*).

De ces vingt-cinq chansons, je n'en retiendrai que quelques-unes qui sont au-dessus de la moyenne. En premier lieu *La Gigue*, où Cowie utilise avec adresse le rythme d'une danse à l'ancienne, même si celle-ci n'a rien d'une gigue. Ceci représente bien la belle malicieuse qui désole *un pauvre amant*. Pour l'oreille avertie, écouter bien comment est prononcé le mot cœur. Ensuite *Le Soleil*, une scène de campagne, qui finit par l'évocation de Mathilde : *cette jeune fille*. Il y a aussi *Avant que tu ne t'en ailles*, une pastorale très réussie où le piano imite une flûte lointaine et la voix chante une mélodie quasi médiévale.

Mais la meilleure chanson est *La Douceur*, un vrai délice. Cowie a ici tout-à-fait compris Verlaine et la sensibilité féminine que ce dernier retrace si bien dans ce poème. Les deux voix sont bien choisies pour chanter cette mélodie, cela va sans dire. Le chef-d'œuvre de la collection !

Presque au même niveau se trouve *Le Ciel est de cuivre* : une très belle évocation d'un paysage hivernal à la neige incertaine.

Il vaut mieux passer sous silence plusieurs mauvaises chansons, à l'exception de celle déjà citée plus haut. Mais l'on peut, à la rigueur, comprendre Cowie qui écrit vraisemblablement pour un public anglo-saxon et de ce fait ne respecte pas toujours ses textes. Il les utilise plutôt comme point de départ pour son imagination musicale. Mais je ne suis quand même pas convaincu par une telle approche. À quelque niveau que ce soit, populaire ou classique, je pense que l'on doit essayer de pénétrer et respecter la pensée des poètes, une évidence peut-être, mais qu'il faut réitérer dans le cas présent. J'hésite à rappeler une époque lointaine, où la poésie et la musique ne faisait qu'un, du temps de la Grèce antique.

Sydney Vale

[Faute de place, les ouvrages suivants seront recensés dans le n° 3 : Ruth White, *Verlaine et les musiciens*, Minard, 1992 ; Emmanuel Chabrier, *Une éducation manquée, Fisch-Ton-Kan, Vaucochard et fils 1^{er}*, Ensemble vocal, Collegium musicum de Strasbourg, dir. Roger Delage, Arion, 1993 ; Michel Dansel, *12 poèmes de Verlaine analysés et commentés*, Marabout, 1993 ; Henri Troyat, *Verlaine*, Flammarion, 1993 ; Gilles Vannier, *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Champ Vallon, 1993.]