



CLASSIQUES
GARNIER

BOBILLOT (Jean-Pierre), CHOI (In-Ryeong), DEBAUVE (Jean-Louis), FRÉMY (Yann), RESNICK (Évelyne), « Comptes rendus », *Revue Verlaine*, n° 3-4, 1996, p. 303-343

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14708-4.p.0307](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14708-4.p.0307)

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.

© 1996. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Comptes rendus

Michel Dansel, 12 poèmes de Verlaine analysés et commentés, Allieur (Belgique), Marabout, « Textes expliqués », 1993, 320 p.

Encore un volume, non seulement inutile, mais dangereux.

Pas une page – et il y en a beaucoup ! – qui n’assène, avec l’aplomb de l’évidence tranquille et le renfort d’une scientificité de surface, son lot de « vieilles énormités crevées » : clichés éculés, grossiers contresens, sans parler de la prétentieuse ignorance avec laquelle l’auteur « explique » et « utilise » des concepts empruntés à la linguistique de l’énonciation ou à la stylistique. On mesurera aisément les dégâts qu’une telle lecture peut faire, sur les étudiants, les élèves et les professeurs à qui, prioritairement, ce type d’ouvrage s’adresse...

Le choix, par lui-même, des « 12 poèmes » en question, est révélateur : il ne s’agit, en effet, que d’entériner l’idée reçue – et bien ancrée – selon laquelle, à partir de 1885, Verlaine n’aurait plus rien fait de bien, écrivant, comme on sait, « sous lui ». Encore, est-ce peut-être à partir de 1880, puisque, de *Jadis et Naguère*, n’est retenu que *l’Art poétique*, composé dès 1874. Comme le dénonçait récemment Dominique Noguez à propos de Rimbaud, on a le sentiment de se trouver devant une n-ième tentative de « rendre Verlaine “convenable” »¹.

Sentiment, hélas ! confirmé dès l’« Approche d’un poète » : « L’œuvre poétique de Verlaine » s’y voit répartie, sur le mode du présupposé, entre ce qui fait, censément, « sa grandeur » et, sans autre explication, « ses inégalités » (p. 24). Celles-ci, dont il ne sera plus question, sont bien évidemment à mettre sur le compte de la biographie : « Si la vie de Verlaine, poète de toutes audiences [que vient faire, ici, cette apposition ?], fut un immense et douloureux chahut, *sa poésie, par contre*, appartient au patrimoine d’une rêverie [mais, que peut bien être le « patrimoine d’une rêverie » ?] qui flirte dans les brumes automnales avec une tristesse *dont on perçoit les échos dans l’ensemble de l’œuvre*. » (p. 25) En somme, si d’un côté cette poésie tire sa beauté particulière d’un vécu singulier – elle « s’affûte », nous dit-on, « aux meules d’une sensibilité raffinée qui épouse les aléas d’un quotidien que le poète remet sans cesse en cause par ses fougades et par ses transhumances affectives porteuses d’incommensurables brutalités » –, de l’autre, elle ne vaut qu’à laisser tout cela dans la décente et opportune pénombre de quelque « flou artistique » qui relève plutôt, en l’occurrence, d’un *flou idéologique*².

¹ Dans Noguez, Larose, Marcotte, *Rimbaud*, Paris, Le Castor astral, 1993.

² Même niaiserie, au demeurant, chez Valéry : « Verlaine misérable carrière de

Que l'individu Verlaine ne soit pas « révolutionnaire », nous l'admettons volontiers ; encore que son intérêt pour les idées communardes ait perduré, plus longtemps et plus profondément qu'on veut bien le reconnaître³. Que sa poésie et ses idées en la matière soient moins « révolutionnaires » que celles de Rimbaud, nous l'admettons sans trop de difficultés non plus ; encore qu'il faille se méfier de ses proclamations, en forme de rodomontades intégristes et chauvines, contre symbolisme et « vers libre »⁴... Mais en inférer, d'une part, qu'elle n'est « novatrice » que « par les assonances et la rime » tandis que, de l'autre, elle est « fluide, harmonieuse » et que, « de ce fait, elle rassure » (p. 24), alors là, c'est vraiment trop ! C'est l'bon vieux cliché ton du pauvre poète, et d'ses gentils violons, et d'ses bons gros sanglots bien longs bien longs, tontaine tonton !

Opposition factice, donc, entre « la vie et l'œuvre » et, dans l'œuvre, entre « la forme et le fond » ou, plus insidieusement, entre les poèmes qui sentent un peu trop la mauvaise vie et ceux qui fleurissent bon la gentille poésie. Mais aussi, opposition factice – et tout aussi éculée – entre, d'une part, le *Prologue*, l'*Épilogue* et quelques autres pièces des *Poèmes saturniens*, et de l'autre, le reste du recueil (p. 34). L'auteur ne semble pas voir qu'un vers tel que : « [Nous] qui faisons des vers émus très froidement », s'il s'inscrit dans le cadre d'une condamnation bel et bien « parnassienne » du sentimentalisme « romantique » à la Musset (ou Lamartine : « À nous qu'on ne voit point les soirs aller par groupes / Harmonieux au bord des lacs et nous pâmant »), ne s'en situe pas moins, résolument, au-delà d'une « impassibilité » qui ne saurait, par principe, donner « des vers émus ».

À moins que, s'agissant du « Parnasse », celle-ci ne soit qu'un mythe. Ainsi, le suggérait Louis-Xavier de Ricard : « Nous ne prétendions pas ne rien vouloir éprouver de la vie : nous voulions dire seulement que la passion n'est pas une excuse à faire de mauvais vers [...] D'école parnassienne [...], il n'y en eut jamais. »⁵. Et Verlaine lui-même, ironisant sur « l'Im-pas-si-bi-li-té toute théorique des Parnassiens. (Il fallait bien. Le mot d'ordre en face du Débrillé à combattre.) » (*Mémoires d'un Veuf*). Le *saturnisme froid* de Verlaine a les mêmes ennemis, manifeste les mêmes rejets que la « poésie objective » de Rimbaud : « Ah ! l'Inspiration, on l'invoque à seize ans ! » écrivait l'un ; et l'autre : « Tout garçon épiciers est

misère, grossièreté des mœurs et des idées – mais ce chant – » (*Ego scriptor*, « Poésie » Gallimard, 1992, p. 113). Ce qui en aucun cas, ne saurait constituer une excuse...

³ Cf., sur cette question, Steve Murphy, « Colères révolutionnaires », *Le Magazine littéraire*, mai 1994, p. 36-39.

⁴ Dans ses réponses à Jules Huret, par exemple.

⁵ Cité par Bornecque, *Les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Nizet, 1952, p. 62.

en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque, tout séminariste en porte les cinq cent rimes dans le secret d'un carnet. À quinze ans, ces élans de passion mettent les jeunes en rut ; à seize ans, ils se contentent déjà de les réciter avec *cœur* ; à dix-huit ans, à dix-sept même, tout collégien qui a le moyen, fait le Rolla, écrit un Rolla ! »

À propos de *Mon rêve familial*, le commentateur se laisse d'abord aller à une pétition de principe en forme d'auto-suggestion (ou l'inverse ?) : « Ce texte a quelque chose d'aussi familial que le rêve !] [...] Chacun peut *donc*, par le biais de ce "rêve familial", imaginer la femme inconnue de son choix. » (p. 45) On croit rêver, en effet, devant tant de platitudes que rien ne vient sérieusement étayer. Et pour cause ! On pourrait tout aussi bien dire : Ce texte a quelque chose d'aussi *étrange* que le rêve, et d'une « étrangeté "quelque peu" inquiétante » ; mais, ce caractère ne convenait pas à l'interprétation proposée, *a priori*, par l'auteur (« elle rassure ») : aussi va-t-il, sans s'émouvoir (p. 52), jusqu'à contester la pertinence de l'adjectif, si judicieusement choisi par Verlaine (« être ange », « être en je »...) !

Or, c'est précisément ici qu'intervient un encadré de deux pages, intitulé « L'énonciation », et destiné à rappeler les principes de l'énonciation en linguistique, afin de les faire servir à une meilleure élucidation du poème. On ne peut que se féliciter d'une telle initiative. Hélas ! le titre général : « Étude de l'énonciation » étant immédiatement traduit par : « L'étude du "je" de l'auteur » (p. 48), on se prend à douter de la pertinence des notions exposées dans ledit encadré.

On y apprend, d'abord, non sans quelque perplexité, que « l'énonciation consiste à relever les traces que porte le texte de la communication ou, si l'on préfère, la situation de communication. » (p. 47). Outre l'ambiguïté syntaxique (« le texte de la communication » ?), le lecteur doit rectifier de lui-même et comprendre que c'est *l'étude de l'énonciation* qui consiste à relever des traces et non « l'énonciation » elle-même, puisqu'il s'agit, précisément, des *traces de l'énonciation dans l'énoncé* ; et non, de « la communication » : auquel cas il s'agirait, on s'en doute, de l'étude *de la communication*, qui a certainement bien des rapports avec l'énonciation, mais qui n'est certainement pas non plus la même chose, pas plus que le *locuteur pragmatique* ne peut se confondre avec cette instance *discursive* (voir Benveniste !) qu'est le *sujet de l'énonciation*. En tout état de cause, la phrase reviendrait à : l'énonciation consiste à relever les traces de l'énonciation ! Énoncé, donc, doublement absurde et confusionniste, assorti des « six questions fondamentales qui régissent les lois élémentaires de la communication », et qui correspondent aux six types de « marque » censément

laissées par l'*énonciation*. Pourquoi « six » ? On ne sait (sans doute les six fonctions du schéma de Jakobson, mais on ne voit pas que lesdites « questions » correspondent terme à terme auxdites *fonctions*)⁶.

Présentant ensuite les « déictiques », il commence par en donner la définition la plus vague (ils « servent à désigner, à fixer l'attention sur un mot ou sur une idée en particulier »...), puis en propose une liste qui commence par : « Les pronoms personnels ». Tous ? Non : on respire ! Mais pas tout à fait ; car, rien dans la définition ci-dessus ne permet de comprendre pourquoi il cite « je/nous » et « tu/vous », mais point « il/ils » (on suppose qu'il se réfère implicitement à la benvenistienne dichotomie *personne/non-personne*) : le lecteur novice – celui, répétons-le, à qui ce genre de mises au point théoriques s'adresse – risque alors de considérer que *je* et *tu* sont donnés comme exemples et non comme les deux éléments d'une catégorie close, s'opposant à *il* à l'intérieur d'un paradigme grammatical moins cohérent qu'il ne semble.

Il n'est d'ailleurs pas certain que l'auteur lui-même l'ait compris, car, passant aux « adjectifs démonstratifs », il cite bel et bien « ce/cette/ces... », laissant entendre par là qu'ils sont tous, toujours, « déictiques » : dès lors, pourquoi cette catégorie ? Mieux, parmi les « indicateurs de lieux », « à côté... », s'ajoutant à « ici, là-bas », ne laisse pas d'inquiéter ; mais c'est avec les « indicateurs de temps » qu'il tombe le masque : citant sans sourciller « le lendemain » au même titre que « demain », il prouve qu'il ne s'agit pas d'une simple (et insistante) maladresse de présentation, mais bien d'une *ignorance fondamentale* (et très coupable) de ce que recouvre cette notion-clé de la linguistique de l'énonciation et de la linguistique tout court et, par voie de conséquence, de toute approche stylistique attentive aux phénomènes du discours.

De même encore et tout à l'avenant, les « modalisateurs » sont, censément, « les adverbes qui modifient le sens du verbe sur lequel il porte [*sic*]. » Etc. !

Avec la fallacieuse indication : « le “je” de l'auteur » Dansel prouve sans désespérer qu'il ignore également la précaution élémentaire consistant à distinguer la *personne* de « l'auteur » (disons, donc, le *locuteur empirique*) et la *première personne* (qui en outre, n'est pas immanquablement la marque, dans l'énoncé, du *sujet de l'énonciation*). Or il récidive aussitôt, n'hésitant pas à écrire : « Le texte se présente sous forme de *discours direct*. *Le narrateur raconte son rêve* [...] *L'auteur s'adresse* [...] *Verlaine*

⁶ Ajoutons que ni Benveniste ni Jakobson ne sont mentionnés, ni dans l'encadré ni dans la « Bibliographie » ; au contraire, tous les ouvrages de Dansel y sont, y compris – et pour cause ! – *Tester et enrichir sa mémoire*, Marabout, 1992...

est habité par ce rêve. » (p. 49-56).

Si l'on a compris que « le narrateur » est avec « le narrataire » l'*instance* productrice des énoncés dans lesquels on en constate l'*instance*, par les fameuses « traces » que son activité y « laisse » (encore, ne faut-il pas se laisser soi-même abuser par ces termes trop analogiques), il doit être clair au moins que « le narrateur », en tant que tel, *n'a pas de rêves* : « le narrateur » *narre*, c'est là sa fonction, où se résume son existence, qui est purement discursive (Benveniste, toujours...). Et ce qu'il narre, en l'occurrence, c'est le « rêve » *du narré*.

Mais ici, se pose un autre problème, que l'auteur ne paraît même pas entrevoir : y a-t-il, véritablement, « narration » ? Ce qui est sûr, c'est qu'il n'y a pas *récit*, au sens stylisticien du mot (ou, en termes benvenistiens, *histoire*), mais bien *discours* : ce qu'indique assez l'abondance des « déictiques », notamment personnels et temporels, ainsi que des modalisateurs et des caractérisants de toutes sortes, fortement chargés de subjectivité et d'affectivité (encore, faudrait-il clairement l'établir). Ce qui est sûr, dès lors, c'est que dans un tel co-texte, le passé simple « exila » produit un effet énonciatif qui devrait, par là-même, susciter un commentaire approprié. Soulignons à ce propos que si, globalement, « le poème est au présent de l'indicatif » (p. 56), il ne saurait en aucun cas s'agir d'un « présent de narration » (lequel ne peut, bien évidemment, apparaître que dans un co-texte en *récit*), mais d'un présent dans sa valeur *énonciative* habituelle de *contemporanéité immédiate entre énonciation et contenu de l'énoncé* (ou, si l'on veut, de la « narration » et du « narré ») ainsi que dans sa valeur *aspectuelle* fondamentale d'*inaccompli* (avec, ici, estompage des bornes amont et aval du procès), se doublant de la valeur *aspectuelle* dérivée qui, volontiers, s'y attache : celle d'*itération* (et en l'occurrence, d'« habitude »). L'auteur semble, là encore, ignorer tout cela ; ce que confirme, toujours au sujet de ce prétendu « présent de narration », la phrase suivante, on ne peut plus énigmatique : « Mais il a également une valeur *intemporelle*. »

On rougit d'avoir à rappeler, noir sur blanc, autant de notions élémentaires : mais le fait est là, et le danger dont nous parlions plus haut. De même, il faudrait dire que le rêve en question fait l'objet d'une série de *caractérisations* (ou, si l'on y tient vraiment, d'une « description » ?) ; mais, comment prétendre qu'il y ait, dans ces vers, le moindre élément que l'on puisse, vraisemblablement, qualifier de « narratif » ?

Discours, donc ; mais sûrement pas, « direct » ! Faut-il rappeler encore ici que l'épithète « direct » aussi bien qu'« indirect », « libre » ou non,

implique nécessairement la notion de discours *rapporé*, c'est-à-dire : une *instance énonciatrice seconde*, référant à un « personnage » ou, plus largement, à une entité identifiable dans le dénoté des énoncés de l'instance énonciatrice première ? Ce phénomène, certes, se produit, et l'on assiste même à un « dialogue » aux v. 9-10 : le voilà, le fameux « destinataire » dont il est bien vain de se demander si « c'est l'auteur » (p. 49) ou autre chose ! Car, de deux choses l'une : ou bien, en toute rigueur, l'on parle de *l'entité de référence à laquelle renvoient successivement, selon les lois de l'interlocution, l'instance réceptrice première et l'instance énonciatrice seconde*, et on ne saurait, bien évidemment, la confondre avec ce *locuteur pragmatique* qu'est « l'auteur » (en termes simples : dans tous les cas, c'est « l'auteur » qui écrit tout le texte, il en est le premier « lecteur » et rien ne permet de lui imputer la responsabilité de telle ou telle séquence aux dépens de telle autre !) ; ou bien, plus empiriquement, l'on se demande si, dans ce poème, Verlaine ne serait pas en train de *s'adresser à lui-même des questions dont il n'a pas la réponse*, et alors, non seulement c'est enfoncer une porte ouverte, mais on ne voit pas l'intérêt de mobiliser les concepts de la linguistique de l'énonciation pour ça !

Mieux, à propos de *Colloque sentimental*, l'auteur ayant parlé cette fois de « style direct » (p. 149), précise (?) : « Si le narrateur anime ses personnages dans la partie du récit qui s'étend du vers 1 au vers 6, puis aux vers 15 et 16, il s'efface complètement derrière l'échange qui a lieu entre les deux spectres. En effet, le texte quitte la forme du discours indirect, c'est-à-dire d'une transposition de paroles, pour prendre celle du discours direct dans lequel le dialogue entre les deux personnages est repris dans son intégralité. » (p. 152) Si nous comprenons bien, donc, ce qui était baptisé « dialogue » dans *Mon rêve familial* (v. 9-10) se distinguait, par là, du « discours direct » (!) par lequel, censément, tout au long du poème, « le narrateur » ou « l'auteur » dit « je » (p. 49) ; ce même « dialogue » reçoit ici (v. 7-14) les appellations successives de « style direct » et, plus pertinemment, de « discours direct », ce qui le distingue nettement du prétendu « récit » qui l'encadre et qui n'est autre qu'un *discours* attribuable, en tout état de cause, à l'*instance énonciatrice première*, soit, suivant l'approximative et flottante terminologie de Dancel : au « narrateur » ou à l'« auteur ». Or ce « récit », il l'appelait, cent pages plus haut... « discours direct » ! Et du coup, non seulement on ne sait plus ce qu'est le « discours direct », mais le « discours indirect » auquel il l'oppose, et qu'il définit comme « transposition de paroles », semble bel et bien se confondre, en l'occurrence, avec le même pseudo-« récit » : que signifierait, autrement, cette remarque : « le texte *quitte* la forme du discours indirect » ? Mais, où y a-t-il, dans les v. 1-6 et 15-16, « transposition de paroles » ? Faut-il

entendre que les paroles du « narrateur » font l'objet d'une telle opération ? Ce qui n'aurait, en tout état de cause, aucun sens...

Mais il faut en outre s'inquiéter de la phrase qui vient conclure ce brillant paragraphe. Dancel ajoute en effet, se posant sans doute (à la manière de Verlaine) des questions pour lesquelles il n'a pas de réponse : « Mais, *paradoxalement*, le narrateur précisera à la fin du texte que ces paroles n'ont été entendues que par la nuit. » D'où il apparaît, manifestement, que pour lui, « le narrateur », loin d'être une *instance de discours*, est tantôt « l'auteur » lui-même, tantôt un « personnage », soit, plus rigoureusement : un être fictif évoluant *dans l'univers de référence*, et qui ne peut « rapporter » des paroles *que s'il les a entendues !* Confusion de la « voix » et de la « perspective », dirait Gérard Genette⁷, ou plus rigoureusement : entre deux problématiques bien distinctes, celle de l'*énonciation* et celle de la *focalisation*. On se demande s'il a jamais lu un roman...

Et à ce propos, l'on ne s'étonne plus de le voir insister, aussi lourdement, sur l'aspect censément « théâtral » dudit *Colloque*. En fait, la montagne ne parvient pas même à accoucher de sa souris, puisque la caractéristique majeure en serait, tout simplement, « la présence de dialogues » (p. 149). N'y a-t-il de « dialogues » qu'au théâtre ? L'auteur développe : « Les deux personnages s'adressent l'un à l'autre, ce qui est rapporté en style direct (c'est-à-dire comme si un magnétophone les avait enregistrés [?]). Le fait de placer des tirets en tête de certains vers et de laisser la parole à des interlocuteurs est une façon d'échapper au récit, de rendre vivant le discours un peu à la manière d'un journaliste ou d'un romancier qui fait du "comme si on y était" en provoquant le dialogue. » (p. 149-150). Comment ne voit-il pas que ce qu'il nous présente comme une caractéristique du *texte théâtral* est justement ce qui distingue, radicalement, le *dialogue romanesque* du dialogue tel qu'il se présente dans une pièce ? Faut-il lui rappeler qu'au théâtre, il n'y a pas d'*instance énonciatrice globale* encadrant les discours des divers « personnages », alors que le propre de la séquence dialoguée, dans un roman, est précisément de se trouver enchâssée dans des énoncés narratifs, descriptifs, argumentatifs, etc., attribuables à un « narrateur » qui, en tant que tel, n'y intervient pas ? C'est le distinguo platonicien, entre le mode « dramatique » et le « mixte »⁸. On se demande, là encore, s'il a jamais lu un roman...

On n'en finirait pas de relever, au fil du volume, d'aussi énormes incongruités. Nous nous bornerons, pour finir, à une question d'interprétation concernant, à nouveau, *Mon rêve familial*. L'article indéfini, qui

⁷ Cf., sur ces questions, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 203 sq.

⁸ Cf., sur ces questions, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 50-56.

actualise le groupe prépositionnel « D'une femme inconnue » au point, suivant Dansel, de créer autour du « personnage » [?] « une atmosphère de flou » (p. 54), devrait précisément le retenir d'affirmer, quelques pages plus tôt, péremptoirement : « L'idée de la femme, la femme telle qu'en elle-même, l'emporte sur une vision singulière. » (p. 45) Lui qui insiste, à satiété, sur le goût que manifestait l'auteur de l'*Art poétique* pour « la Nuance », que ne suit-il un tel conseil ? Cela lui éviterait, sans doute, des niaiseries comme : « Chacun peut donc, par le biais [!] de ce "rêve familial", imaginer la femme inconnue de son choix », etc.

Qu'est-ce que « la femme telle qu'en elle-même » ? Craignons de n'y retrouver, une fois de plus, que « l'éternel féminin de l'éternel jocrisse » ! Non, cette « femme » est *singulière*, dans tous les sens du terme ; et si « le poète propose des repères », suivons-les, au lieu de décréter arrogamment qu'ils « n'en sont pas » ! Écoutons bien plutôt l'irrésistible convergence sémantique de « Je me souviens », des « aimés » et, plus précisément, de ceux « que la vie exila » : et reconnaissons-y l'image même de *la mère*. On l'aura compris, nous ne voulons pas parler de « la mère de Verlaine », mais de celle que *le sujet* rêvant et régressant à travers *Mon rêve familial* appelle *espérément* en babillant, en répétant *jusqu'à plus soif* : « Je fais souvent ce rêve ["sœur Ève"] étrange et pénétrant / D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime / Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend. // Car elle me comprend, et mon cœur, transparent ["parent"] / Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème / Pour elle seule, et les moiteurs ["elle et moi"] de mon front blême, / Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant. » [f, a, m, w, l].

Écrire : « "souvent" (vers 1) signifie que le rêve se répète. Verlaine l'a fait plusieurs fois. » (p. 56), c'est énoncer platement une lapalissade. Il serait plus intéressant de suggérer que le « je », le *sujet* (pas : « Verlaine »), se constitue comme tel de cette excessive récurrence de ce qui n'a de cesse, au moment où ça se présente à lui, de lui échapper tout en lui signifiant que là, sans nul doute, est le *sens*, pour lui. Mais aussi, de cette excessive récurrence de quelques *sons primitifs* par quoi le discours, soudain, est pris de bégaiement : « am mmm l l l ma ma fam mwa mmm a a... »

Ce que ça appelle, donc, ce n'est pas la mère « réelle », mais celle, littéralement et dans tous les sens, « que la Vie exila » : celle, dont le « principe de réalité »⁹ contraignit l'*in-fans* à se séparer, à faire son deuil, afin d'accéder au stade du *symbolique*, de se constituer comme *sujet*. Pour cela, il faut s'arracher à cette *mère fantasmatique* qui réalise – « elle seule », certes, ô combien ! – la parfaite union, la parfaite « fusion ». À

⁹ Freud, le grand Absent, toujours...

« mère phallique », enfant-« phallus » : ce qu'exprime assez bien la fameuse « anadiplose » (p. 50) des v. 4-5 (et non, que le poète se persuade « que la “femme inconnue” lui voue toute la compréhension que le cœur du poète [!] réclame. »). Il faut même, symboliquement, la « tuer », l'« exiler » ; mais elle « fait retour » à la faveur – « par le biais » – du rêve et si elle est, effectivement, « inconnue », c'est qu'elle *travaille l'inconscient* dont est tissu le « je ».

Et tout le reste n'est même pas nécessairement littérature !

Jean-Pierre Bobillot

Guy Casaril, Monet, Verlaine, Debussy. Une révolution douce, CD-ROM Multimedia, collection « Triptyque », Arborescence [120 tableaux de Monet et autres peintres, 60 poèmes de Verlaine, 75 minutes de musique de Debussy], 1994.

Dans son premier volume de la collection « Triptyque », Guy Casaril propose une correspondance entre les œuvres de Monet, Verlaine et Debussy. Le CD-Rom, nouvelle technologie de l'ère du multimédia, se prête relativement bien à la manifestation conjuguée de trois familles artistiques (peinture, poésie et musique). Il est intitulé *Une révolution douce*, ce qui est ambitieux, mais tout à fait justifiable. L'approche adoptée par l'auteur de présenter une combinaison des trois artistes, se déséquilibre au fil des deuxième et troisième volets ainsi que dans la rubrique *En savoir plus*, au détriment de Verlaine.

L'étude de Casaril s'organise en trois volets. Le premier, purement narratif, reprend, sous l'appellatif *Rencontres*, des épisodes marquants de la vie de chacun des trois artistes. Le deuxième, intitulé *Œuvres*, contient, en dehors de la section présentant les œuvres choisies de chaque artiste, les sections supplémentaires rendant compte de l'évolution de leur art. On y trouvera *Les Impressionnistes* et *Coups de brosse* (pour Monet) ; *Une révolution douce* (pour Debussy, comme si cette qualification correspondait exclusivement au musicien) où l'explication se fait en trois niveaux : *Un nouveau langage au piano / Un nouvel orchestre / Un nouveau lyrisme* ; et *La chanson grise* (pour Verlaine). Cette dernière prenant comme point de départ *Art poétique*, est fort succincte et peu significative. Casaril avance, comme originalité de l'art verlainien, le fait que « l'émotion poétique ne préexiste pas à l'écriture du poème qui l'exprime » – je dirais plutôt que « la forme poétique ne préexiste pas à l'écriture du poème, et qu'elle produit un sens particulier pour chaque création ». Il parle ensuite de

« pouvoir d'expression émotionnelle de la musique », en réduisant la musicalisation poétique au jeu de mots et au mètre impair. En outre, on trouve le faux emploi du terme « pied » à la place de « syllabe ». Mais le renouvellement du langage poétique chez Verlaine ne saurait s'y limiter. À ce stade, on s'attendrait à retrouver la notion de « Nouvelle forme poétique » pour laquelle le poète va au fond de chacun des éléments poétiques (métrique, phonique, syntaxico-pragmatique, etc.) et les réorganise dans leur contexte, faisant de sa poésie, une poésie de sensation, de la même manière que Monet et Debussy le font avec les couleurs et les sons dans leur système artistique (cf. les études formelles et pragmatico-cognitives qui offrent un point de vue nouveau sur la poésie verlainienne ; études signalées en grande partie dans la bibliographie de *Langue française*, n° 110, 1996). La poésie de Verlaine fait appel à des procédés de musicalisation et de picturalisation non négligeables. Précisons que les *Paysages tristes des Poèmes saturniens* (1866) relèvent déjà de l'impressionnisme pictural, avant d'en arriver aux *Fêtes galantes* (1869), qui elles-mêmes évoquent des toiles de Watteau.

Le troisième volet, intitulé *Thèmes*, établit la convergence des trois arts, autour de six sujets (*Neige, Gares, Mer, Villes et champs, Cathédrales, Couleurs du temps*). Il semble que le choix des thèmes ait été guidé par la peinture ; la poésie récitée et la musique n'interviennent qu'à titre d'illustration. Mis à part *Mer* et *Cathédrales*, la musique ne correspond guère aux thèmes associés. Dans *Couleurs du temps*, sous-titré *Les nymphéas*, Casaril n'a pas manqué de sélectionner *Ariette oubliée IX*, poème qui évoque l'image du reflet dans l'eau par excellence, mais là aussi nous déplorons l'absence de la mélodie de Debussy, basée sur ces vers, ainsi que celles de *Reflets dans l'eau*, première pièce de la première série des *Images pour piano* (cf. Choi-Diel, « Parole et musique dans *L'ombre des arbres* : Verlaine et Debussy », *Langue française*, n° 110, 1996). Ces musiques n'apparaissent à aucun moment dans ce CD-Rom.

Quant à la rubrique *En savoir plus*, le déséquilibre est encore plus frappant. Par rapport au peintre et au musicien à qui l'auteur consacre respectivement 8 et 7 sections, une seule concerne Verlaine. Intitulée *Vu par Rimbaud*, elle est extraite d'*Une saison en enfer*, et n'éclaire en rien l'art de Verlaine. Les thèmes *Verlaine et Mallarmé, Symbolisme et cymbalisme, Verlaine et Debussy, Le paysage verbal* ou *Chant populaire* auraient pu apporter une confrontation plus solide et plus intéressante avec l'impressionnisme littéraire et le rapprochement de ces trois artistes (cf. B. Marchal, *Lire le Symbolisme*, Dunod, 1993 ; « Verlaine, Mallarmé : l'amitié de deux faunes », *Magazine littéraire*, n° 321, mai 1994).

Certes, replacé dans une perspective de vulgarisation, cet essai de

Casari, malgré l'intérêt passionnant de son sujet, n'est pas allé assez loin. La technologie du multimédia et la dimension interactive nouvelle qu'apporte le CD-Rom ouvrent sans nul doute des horizons intéressants pour porter un nouveau regard sur la correspondance des arts. Quant à la poésie, il est à souhaiter que, par l'adjonction de la dimension sonore, on puisse promouvoir la diction poétique, progressivement oubliée depuis l'invention de l'imprimerie. Le CD-Rom apporte une nouvelle dimension à la compréhension des œuvres d'art, mais cette dimension est dans les mains de l'auteur. Son utilisation exige de celui-ci une grande rigueur dans la qualité des commentaires, le choix des œuvres, et l'articulation des différents éléments.

In-Ryeong Choi-Diel

Jean-Jacques Lefrère et Michael Pakenham, *Cabaner, poète au piano*, Paris, L'Échoppe, 30 rue Léopold-Bellan (75002), 1994, 119 p.

En 1961, dans des commentaires de l'*Album zutique*, Pascal Pia observait que « Jusqu'à présent, Cabaner n'a pas eu sa biographie [...] Il mériterait pourtant une étude particulière ». Et il ne donnait sur l'intéressé que quelques rares indications biographiques, puisées notamment au *Dictionnaire de biographie française* de Roman d'Amat (et non Patrice comme il l'écrit par erreur).

C'est maintenant chose faite avec l'ouvrage très complet de Jean-Jacques Lefrère et Michael Pakenham. On pourrait sans doute trouver excessif de consacrer une centaine de pages à un poète et compositeur si obscur que le nom n'est même pas mentionné par Fétis ni la plupart des dictionnaires de musiciens, s'il ne s'agissait d'un curieux personnage ami de Rimbaud, Verlaine, Nina de Callias et autres figures du mouvement symboliste, qui participa au dîner des Vilains Bonshommes ressuscité à l'automne 1871 et collabora à l'album zutique.

Ce bohème, enfant naturel originaire de Perpignan, inscrit à l'état-civil comme Jean-Philippe-Joachim Martre, nom de sa mère (et non François Matt, comme l'écrit Jacques Borel dans la Pléiade, et après lui Pierre Petitfils), avait montré dès le collège des dispositions musicales ; cela lui avait suffi à son arrivée à Paris, après quelques vagues leçons d'un professeur au conservatoire, pour tirer le plus clair de ses ressources des pianos qu'il tenait dans des caf'conc' ou beuglants de bas étage du boulevard Saint-Michel et de l'avenue de la Motte-Picquet. Mais en 1868 il figure parmi les habitués du salon de Nina de Callias.

Dans l'histoire du mouvement symboliste, son nom restera lié à ceux de Rimbaud et Verlaine. Il hébergera un moment le premier dans une chambre de l'Hôtel des Étrangers, boulevard Saint-Michel où se tenaient les réunions du « Cercle zutique » dont il était le factotum. Leurs trop brèves relations sont importantes car les deux poètes s'intéressaient au problème de l'audition colorée, qui aboutira au sonnet des *Voyelles*. A. Adam a bien fait état, après Daniel De Graaf, de leurs rapports dans son édition de la Pléiade, mais sans en tirer de conséquences absolues, car il ne dit rien du manuscrit du *Sonnet des sept nombres*, dédié « À Rimbald », publié en 1956, qui est reproduit en couleurs dans la biographie de Cabaner. Toute nouvelle analyse du sonnet de Rimbaud devra donc tenir compte de ce document. La pièce n'est pas datée, mais elle nous semble bien contemporaine de celle de Rimbaud. Rimbaud étant reparti à Charleville au début de 1872, les relations des deux poètes n'ont probablement duré que quelques mois.

Matériellement, Cabaner a sans doute eu des rapports plus suivis avec Verlaine et son beau-frère Charles de Sivry qui était aussi musicien (il reste encore très mal connu), car tous les trois s'étaient rencontrés dans le salon de Nina. L'auteur de *Sagesse* a parlé de lui dans les *Mémoires d'un veuf*, les *Confessions* et plusieurs articles, mais il ne lui a consacré aucune notice particulière et ne lui a dédié aucun poème. De son côté Cabaner a mis en musique des vers de Banville, Richepin et Charles Cros (notamment *Le Hareng saur*), mais non de Verlaine. Il est dommage que nous ne sachions que peu de choses sur ses rapports avec Charles de Sivry car tous deux aimaient Bach, au point même pour Cabaner « d'arranger », en 1881, une musique de ce compositeur pour un sonnet de Baudelaire.

L'étude de Lefrère et Pakenham peut finalement être considérée comme exhaustive. Elle est d'ailleurs suivie d'une bibliographie (établie avec Christian Soullignac) qu'il ne semble guère possible de compléter et d'une utile table des noms (dont la correction aurait pu toutefois être améliorée). Elle apporte de nombreuses précisions inédites sur des personnages restés assez peu connus. Ainsi sur le poète et sculpteur Jean Keck que Pascal Pia, malgré sa grande sagacité, n'avait pas réussi à identifier dans l'*Album zutique*. Un autre poète, encore mal connu, est signalé comme fréquentant le café de Madrid : il s'agit de Gustave Mathieu, ancien cap-hormier qui avait fait plusieurs fois le tour du monde, était ensuite passé marchand de tableaux, puis finalement représentant en vin de Champagne ! Les œuvres de cet ami de Tristan Corbière, qui avait fréquenté Baudelaire à la brasserie des Martyrs à Montmartre, mériteraient une réimpression.

Nous formulons peut-être deux regrets. Les auteurs, qui nous donnent une description détaillée de Cabaner, y compris son portrait par Manet, n'ont pas cru devoir citer les deux premières strophes du sonnet de Léon

Valade dans l'*Album zutique*, qui lui est consacré, mais seulement la quatrième. C'est pourtant dans ces strophes que Valade décrit « ses cheveux longs et plats » et surtout sa barbe « fauve et roide à la rousseur suspecte ». Il est enfin précisé que les partitions retrouvées de Cabaner ont été toutes reproduites en revue en 1993. N'aurait-il pas alors été possible, sans aller jusqu'à l'édition d'un microsillon, de les faire interpréter, même brièvement, par un pianiste un peu lettré ? Cela aurait évité aux auteurs de dire que cette musique était « difficile à apprécier », mais au contraire nous aurait renseigné sur sa valeur réelle.

Jean-Louis Debauve

Moi, Paul-Marie Verlaine, père et mère, pièce de Philippe Faure, éd. Dumerchez et Théâtre de la Croix-Rousse, 1995, 43 p.

Dans la production littéraire inspirée de Verlaine, homme ou poète, il est rare de trouver un texte d'une aussi grande qualité littéraire et humaine que la pièce de Philippe Faure. Est-ce parce que l'auteur est lui-même un artiste au sens complet du terme, – écrivain, metteur en scène et comédien ? Ou est-ce parce qu'il y a dialogue d'homme à homme entre Paul Verlaine et Philippe Faure ? Seul ce dernier pourrait répondre en toute certitude...

Que cache ce titre énigmatique ? Verlaine a eu un fils, Georges, né en 1872, quelques semaines avant que Verlaine ne s'enfuit avec Rimbaud. Séparé de sa femme et donc de son fils très tôt, Verlaine ne s'en préoccupe que sporadiquement. Des « bouffées » de paternité le font s'informer de temps en temps de son sort et de son devenir. En octobre 1895, Georges écrit pour la première fois à son père qui, trop malade, ne peut le rencontrer. Verlaine meurt en janvier 1896 sans avoir revu son fils.

Pourtant, malgré l'indifférence apparente de Verlaine, Georges s'inscrit en filigrane de son œuvre et de sa vie. Il est présent dans de nombreux poèmes ainsi qu'à travers des fils putatifs, comme Lucien Létinois ou Cazals. Philippe Faure s'appuie sur ces éléments pour imaginer une rencontre fort improbable entre Paul et Georges. Mais le jeune homme silencieux présent sur scène est-il vraiment Georges ? Ne peut-il être un de ces jeunes gens qui ont traversé la vie de Verlaine ? « Je ne sais même pas qui tu es, se plaint Verlaine. Peut-être es-tu un égorgé de poète ? Un voleur de destin ? Ou l'un de ces critiques qui m'assassinent périodiquement... Vas-tu prétendre que nous nous connaissons déjà ? Oseras-tu me rappeler le souvenir d'une nuit éteinte d'amour ? »

Mais ne serait-il pas plus simplement un prétexte ? Prétexte pour

Verlaine de dire sa vie, sa souffrance, sa solitude, son désespoir, sa recherche vaine d'absolu. Car Philippe Faure crie avec ses mots, son cœur et son corps la souffrance morale et physique d'un Verlaine au bout de sa vie, d'un Verlaine qui exprime le sentiment d'avoir toujours fait le contraire de ce qu'il voulait : il aspirait à être un père et un époux modèles et devient un paria, friand de jeunes gens et de prostituées mûres ; il voulait être un grand poète et se transforme en rimeur ; il cherchait la foi et n'a connu que le doute. « J'étais fait pour être exemplaire, mieux même, pour être ordinaire, je te le jure... », gémit Pauvre Lélian.

Et Verlaine raconte sa vie – sa vie d'homme déchu et d'amant malheureux. Il évoque Rimbaud, Philomène, Mathilde, « les uns et les autres » qui traversent sa vie ou blessent son âme. Quand Philomène chasse le jeune homme, Verlaine se console car « vois-tu, cette nuit, j'ai fait l'amour avec le silence d'un fils. J'ai le sentiment d'avoir réinventé tous les gestes de l'amour primitif. Oh ! ce sentiment est si fort qu'il m'a purifié, sanctifié. » Car « Paul-Marie Verlaine a fait un beau rêve : il donnait la main à un enfant ! »

Quasi-monologue, la pièce de Philippe Faure est une grande réussite d'écrivain, de comédien et de metteur en scène. Elle exprime la vérité de Verlaine selon Philippe Faure, artiste sensible qui admire le poète et défend l'homme avec conviction et sincérité.

Évelyne Resnick

Gilbert Gardes, *Monsieur Paul Verlaine, poète*, Lyon, LUGD, coll. « Hommes et Régions », 1996, 96 pages*.

Le petit livre de Gilbert Gardes se présente ouvertement comme une *fiction*. On l'aura compris puisque l'auteur fait le choix d'interpeller directement « Monsieur Verlaine », en prenant toutefois soin de le vouvoyer poliment. Gardes tente d'interroger ainsi le devenir posthume du poète, sa « biolégende » (concept dont il est l'inventeur), en s'inscrivant dans le cadre d'un « discours imaginaire ».

« Qu'ont-ils fait de vous, Monsieur Verlaine ? », se demande Gardes au linteau de sa fiction. L'auteur commence alors par examiner maints témoignages sur Verlaine, ceux de Laurent Tailhade, de Jules Renard, de

* Dans ce compte rendu ainsi que dans les trois qui suivent, deux abréviations sont utilisées : Po : *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. Édition revue, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 ; Pr : *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Messiaen. Le passage en revue ne s'arrête pas en si bon chemin, puisque à la fin de ce même chapitre, l'auteur énumère les sculptures dressées en l'honneur de Verlaine. Gardes laisse entendre que Verlaine, le bohémien, « le prince des S.D.F. », est proprement infigurable. Le livre de Gardes joue la partition de la mélancolie. Pour Gardes, la critique traditionnelle, structuraliste n'a pas su se saisir promptement de la poésie de Verlaine. Le concept sied mal aux chansons et aux ariettes, ce qui éclaire le choix fictionnel initial de l'auteur. Verlaine n'est qu'une silhouette, un croquis, comme tend à le suggérer la brève iconographie du livre. L'auteur pose ainsi à Verlaine *la question de sa présence*, sans pour autant faire preuve dans ce type d'exercice de la même subtilité que Jean-Luc Steinmetz sur Rimbaud¹⁰. Le livre de Gardes entend donc (sans forfanterie, cependant) combler la distance qui sépare le critique du poète. L'auteur cherche visiblement à nouer un contact, rêve *coïncidence*. Rien toutefois (d'aucuns par le passé en ont fait l'amère expérience) n'est plus à difficile à manier que la fiction théorique et le libre parcours critique. La lecture de l'ouvrage montre que Gardes n'a pas su vraiment (r)établir le contact.

Ceci étant dit, on peut saluer l'enthousiasme de Gardes. En dépit de la minceur de l'ouvrage, Gardes est on ne peut plus volubile. Malheureusement, l'ouvrage se présente comme une suite informelle de petites notices, saturées de citations et jamais exemptes de clichés. La quantité de thèmes verlainiens pris en charge par Gardes est impressionnante, relativement au faible nombre de pages du livre. Aucun des problèmes soulevés n'est cependant traité à fond, même si l'on peut apprécier certaines remarques ponctuelles de Gardes sur la couleur ou la musique. On aurait toutefois préféré un moins grand nombre de thèmes abordés et de plus amples développements. Certaines remarques de Gardes sont pour le moins fantaisistes : « On peut même se demander [dit-il à Verlaine] si vous n'avez pas redécouvert une sorte de rythme biologique mémoriel remontant au lointain des âges... ». Verlaine baigne alors dans l'Orphisme, et le lecteur de Gardes dans le scepticisme. À d'autres moments, Gardes, admirablement renseigné sur les Mystères de la Vie et de la Création, fait part de révélations stupéfiantes ; il se met alors à déclarer à Verlaine : « Acrobate de la syntaxe et du rythme, vous imitez par la cadence des mouvements de l'âme ». Gardes peut-il exactement nous dire ce que sont les « mouvements de l'âme » en poésie ? Le Pauvre Lelian, tout pétri d'immanence, n'en a jamais demandé tant.

Lorsqu'il ne suit pas les sentiers battus, Gardes, pourrait-on dire

¹⁰ Voir notamment les idées développées dans « L'absence de Rimbaud », *Europe*, n° 746-747, juin-juillet 1991, p. 40-49.

(étymologiquement), « sort du sillon ». Il est fort à craindre que Gardes se soit servi de l'errance de Verlaine pour dissimuler ses propres errements. L'ouvrage n'est convaincant ni sur le plan fictionnel, ni au niveau de l'interprétation. On espère que sous cette fiction apologétique, il y a de la place pour un peu d'ironie. À la fin du livre, on découvre une chronologie verlainienne, des plus cursives et des plus brouillonnes, vu le nombre d'informations que Gardes tente d'y stocker. La disparité des caractères typographiques employés pour cette seule chronologie (pas moins de six !) n'en rend la consultation que plus difficile. Bien que sympathique, le livre de Gardes ne devrait pas faire long feu au sein des autres publications du centenaire.

Yann Frémy

Jean-Jacques Lévêque, *Paul Verlaine, le poète orange 1844-1896*, Paris, ACR Édition, Poche Couleur, 1996, 192 pages.

Le centième anniversaire de la mort d'un écrivain reconnu apporte, comme il se doit, son lot de manifestations et de publications, qui sont presque toujours l'œuvre de spécialistes. Généralement paraissent la même année un certain nombre d'ouvrages, destinés à un plus large public, dans des collections qui fixent nécessairement des limites à l'interprétation. Pour les critiques concernés par ce type de production, on peut penser qu'il s'agit là d'un exercice périlleux, sinon frustrant. En fait, il n'en est rien, et certaines collections peuvent se prévaloir de quelques belles réussites¹¹. On aimerait en dire autant du livre de Jean-Jacques Lévêque.

Dans le meilleur des cas, les remarques de Lévêque sont tout au plus acceptables, mais la plupart du temps, la lecture qu'il propose est insuffisante, voire fautive.

L'ouvrage de Lévêque est en outre pourvu d'un riche dossier iconographique, qui comporte quelques-uns des portraits et dessins consacrés au poète. On trouvera la majeure partie de l'iconographie proposée dans le catalogue Verlaine de 1994¹². Les fac-similés réservent toutefois des surprises ; on découvre notamment : une dédicace des *Poèmes saturniens* à Banville, puis à Mathilde Mauté, une autre des *Fêtes galantes* à Nina de Callias, quelques pages des *Romances sans paroles*, les couvertures de *Sagesse* et de *Bonheur*, des pages du manuscrit de *Bonheur*, une dédicace

¹¹ Ainsi le *Rimbaud* de Dominique Rincé (Nathan, Balises, coll. « Les écrivains », 1992), en dépit de quelques erreurs, est une incontestable réussite du genre.

¹² Paul Verlaine, *Portraits (Peintures - Dessins - Photographies)*, Paris, Librairie Giraud-Badin et Librairie Jean-Claude Vrain, 1994.

des *Mémoires d'un veuf* à Mallarmé, une dédicace à Pierre Louÿs des *Liturgies intimes* conjointe avec Oscar Wilde, une vue d'ensemble du manuscrit des *Limbes*, une lettre de Verlaine à Vanier, une photographie du livre de *Dédicaces*.

Malgré ces surprises, qui valent bien à elles seules qu'on se procure le livre, on doit juger le travail iconographique très décevant. Il ne l'est pas uniquement en raison de l'académisme dont Lévêque fait preuve dans le choix des tableaux. L'auteur ne s'est visiblement pas interrogé au préalable sur ce que doit être un travail iconographique. Il n'est pas question ici de postuler la parenté du pictural et du poétique, d'ailleurs plus illusoire chez Verlaine qu'on ne le croit souvent, mais de réussir à fonder la continuité de l'iconographi(que) et du poète en tant que *sujet*, et du poème conçu comme *rythme*. De ce voisinage doit surgir une vision de l'existence, *ergon* réveillant l'*energeia*¹³. Or rien n'est plus « plaqué » que l'iconographie de Lévêque, en dépit de quelques bons choix picturaux, qu'il n'a pas d'ailleurs su mettre en valeur. Le commentaire qui accompagne chaque tableau ne parvient à donner corps ni au poète, ni à sa poésie. L'étude consacrée au tableau de Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie* est à cet égard significative. Lévêque ne manque pas de citer les premiers vers de la troisième *Ariette oubliée* (« Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville ») pour illustrer ce tableau, dont il donne alors le commentaire suivant : « Une vision urbaine en totale conformité avec ce que Verlaine en dit ». Le rapprochement semble évident, mais on conviendra que l'analogie est un peu facile. Lévêque tombe en fait dans le piège de l'Identique et du figuratif. On peut penser que le pari de l'iconographie est difficile à tenir. Certains pourtant ont réussi. Il n'est que de citer la très belle édition des *Fleurs du Mal* procurée par Jean Delabroy, pour pleinement saisir ce qu'est une réussite sur le plan iconographique¹⁴. Dans cette édition des *Fleurs du Mal*, l'iconographie colle au texte, sans jamais cesser pourtant d'en être le dehors : le lecteur profite alors d'une approche sulfureuse de Baudelaire. Une vision de Baudelaire est née, que seule l'iconographie a permis de rendre palpable, complète. L'iconographie de Lévêque n'a pas su rendre cette inquiétante étrangeté, ce ténébreux *effet* propre à tout contact avec un poète maudit. L'architecture du livre de Lévêque est donc originellement victime d'une malversation structurelle.

Les approches des recueils de Verlaine sont également décevantes. Il est évident que l'auteur, en raison de la nature du travail, est limité dans ses

¹³ À cet égard, les commentaires d'Alain Buisine sur les « Visages du poète » sont nettement plus inspirés (*Magazine littéraire*, n° 321, mai 1994).

¹⁴ *Les Fleurs du Mal*, édition établie par Jean Delabroy, avec la collaboration de Laure Allard et de Vincent Colonna, Magnard, coll. « Texte et contextes », 1990.

choix. Les choix minima effectués ne sont cependant pas judicieux. Dans *La Bonne Chanson*, Lévêque ne voit apparemment qu'une célébration du bonheur bourgeois. Pour tout commentaire de l'œuvre, il cite un passage de Mathilde : « Quant à Paul, il était ravi de notre gentil petit appartement riant et clair, avec sa vue exceptionnelle à Paris. [...] Oh ! ces gentils petits déjeuners, quand j'y pense, quels moments joyeux ! Ils ressemblent à des dinettes avec la vaisselle neuve, l'argenterie brillante, le linge blanc, brodé à notre chiffre ». Pour l'auteur encore, « [l]a réduction de l'espace d'investigation tente Verlaine, aventurier trop faible pour ne pas répondre aux appâts du repos. Seule la fulgurance de son amour pour Rimbaud lui fera quitter les charmes tranquilles de l'amour "sous la lampe" ». On conviendra que c'est un peu court comme abord, et surtout malvenu. L'auteur oublie visiblement que le bonheur bourgeois n'est pour Verlaine qu'un moyen de conjurer le malheur. À regarder de près le recueil, on s'aperçoit que la négativité investit la majeure partie des poèmes de *La Bonne Chanson*, ce qui est particulièrement vrai des pièces IV, XIII, XVI¹⁵. *La Bonne Chanson* mérite tout de même mieux que la maigre estime que semble lui accorder l'auteur, et que le mièvre témoignage de Mathilde qui n'a rien d'un commentaire de l'œuvre. Une même erreur d'orientation est à l'origine de la présentation des *Romances sans paroles* : parmi l'éventail des lectures disponibles, l'auteur fait encore une fois le mauvais choix. Son chapitre s'intitule « Londres et les *Romances sans paroles* ». Londres n'est pas vraiment le meilleur accès aux *Romances*. Pourtant Lévêque affirme que « Londres vu par Verlaine, c'est le Londres qui va nourrir *Les Illuminations* et les *Romances sans paroles* ». Si la remarque de l'auteur se justifie dans le cadre de certaines *Illuminations*, on serait bien en peine de trouver des traces de la modernité anglaise d'alors dans les *Romances*. Dans son approche cursive des problèmes, Lévêque sélectionne les plus mauvais repères. L'auteur aurait dû prendre d'autres options pour sa lecture.

L'examen que fait Lévêque de la vie de Verlaine comporte également de graves erreurs. Les analyses de l'auteur concernant l'Année terrible sont l'occasion des plus insupportables propos. Lévêque est péremptoire : pendant l'Année terrible, Verlaine est « pleutre », la « lâcheté » la plus grande le caractérise. Ce qui est vraiment affligeant, c'est cette manière propre à l'auteur de juger, d'étiqueter. Il cite pour sa démonstration tel témoin de la vie de Verlaine : devant les risques physiques, Verlaine éprouve, paraît-il, « une frousse intense ». Ces propos gratuits n'intéressent

¹⁵ Pour une approche plus stimulante, voir Pierre Brunel, « *La Bonne Chanson* est-elle une mauvaise chanson ? », in *L'École des Lettres*, n° spécial consacré à Paul Verlaine, études réunies par Steve Murphy, 1996, p. 85-93.

personne. En fait, ces jugements péremptoires trahissent une profonde méconnaissance de la vie de Verlaine et de la plupart de ses textes. Il ne fait aucun doute pour commencer que Verlaine était républicain, et que l'Histoire ne le laissait pas indifférent (« L'Histoire ne l'intéresse pas » ; « Verlaine passe à côté de l'histoire »)¹⁶. À en croire même Louis-Xavier de Ricard, Verlaine faisait partie des républicains les plus radicaux. La vérité est que Lévêque se fie aveuglément aux *Mémoires de Madame ex-Paul Verlaine*¹⁷, qui n'est pas vraiment un modèle d'impartialité. Lévêque omet d'ailleurs de citer des poèmes tels que *Les Loups*, *Les Vaincus* ou *Des morts*. Les positions politiques de Verlaine après la Commune ne changent guère, puisqu'il n'hésite pas à prendre à partie les Parnassiens qui ont soutenu la répression versaillaise (Leconte de Lisle, Mérat, Coppée notamment). On avouera franchement que le fait de savoir si Verlaine avait ou non la « frousse » ne nous intéresse guère. Lévêque préfère visiblement l'anecdote, les mille petits ragots aux véritables questions.

En fait, les propos de Lévêque dissimulent autre chose. L'auteur veut décontextualiser Verlaine, c'est-à-dire opposer la poésie à l'Histoire. Citons en exemple cette remarque attristante : « Au lieu d'en faire une page glorieuse de sa légende, Verlaine se montre pleutre devant l'histoire qui se fait. Il n'est pas l'homme des drapeaux et des coups de feu, mais celui des tavernes et des bordels. Penchant volontiers du côté du plaisir ». Le plaisir s'oppose à l'Histoire, selon l'auteur. Lévêque semble ignorer que la subversion sociale et la subversion érotique sont indissociables chez Verlaine. Verlaine entre en même temps en politique et en érotisme, si j'ose dire : la scatologie et la révolte sociale participent d'une même volonté de subversion généralisée du monde. Ce qui est vrai pour Rimbaud ne l'est pas moins pour Verlaine. Les poèmes de l'*Album zutique* le montrent bien.

Un autre moment fort de la biographie de Verlaine, c'est bien sûr la rencontre avec Rimbaud. L'auteur ne manque pas d'opposer alors la révolte de Rimbaud à la léthargie bourgeoise de Verlaine. Il est vrai que Rimbaud a bouleversé la vie des Verlaine. Mais, contrairement à l'idée reçue, Paul Verlaine était prêt à *recevoir* Rimbaud. Lévêque ne fait pas vaciller d'un pouce la légende. Le lecteur se retrouve face à du « déjà-lu » : « Leur histoire [est] celle d'un amour fou où le plus faible est condamné ». Depuis Enid Starkie, qui écrivait en 1938 que Verlaine était « par nature faible et

¹⁶ Voir Steve Murphy, « Colères révolutionnaires », *Magazine littéraire*, mai 1994, p. 36-39 et, du même auteur, « Verlaine Républicain », in *L'École des lettres*, op. cit., p. 5-31.

¹⁷ Ex-Madame Paul Verlaine, *Mémoires de ma vie*, édition de Michael Pakenham, Seyssel, Champ Vallon, 1992.

pervers »¹⁸, on n'a pas progressé d'un millimètre ! Lévêque respecte la répartition « canonique » des rôles, fondée sur un certain nombre de clichés, qu'une analyse précise des textes de Verlaine sur Rimbaud suffit pourtant à infirmer. Mais il y a pire.

Lévêque estime en effet, qu'à la suite du drame de Bruxelles, « [l']état carcéral est bénéfique au poète ». Ce n'est peut-être pas l'avis de Verlaine, examiné d'un peu trop près par les docteurs Vlemincq et Sémal !¹⁹ Lévêque exprime sa vision de la « conversion » de Verlaine, qui, selon lui, bénéficie d'« [u]ne mise entre parenthèses du corps éloigné des aléas de la vie comme on la trouve également dans le repli monacal. Un allègement du poids corporel, charnel, qui aura toujours été un frein à l'élan mystique, féérique ou idéaliste de Verlaine ». Inutile de préciser que lors de son incarcération, le corps de Verlaine n'a jamais été plus présent, la prison étant le lieu par excellence de la pesanteur corporelle la plus grande. L'auteur se fait ainsi le chantre de la poésie sans le corps. Significativement, il ne manque pas de citer Henri Troyat, dont il a visiblement retenu quelques-unes des aberrations²⁰. La poésie de Verlaine n'a jamais nié le corps. Ni la poésie de Verlaine, ni la poésie en général. Selon l'auteur, Verlaine se libère de ses fantasmes dans *Parallèlement*. C'est trop peu prêter à *Sagesse*. Il est temps de considérer *Sagesse* autrement. L'auteur aurait pu parler de la dualité inquiétante de *Sagesse*, en tenant compte notamment des remarques intéressantes formulées par Claude Habib et par Jacques Robichez²¹. Il aurait ainsi pu tirer le recueuil de l'incorporalité où il s'entropise. Mais manifestement, il n'en a pas eu le désir. L'épisode de la rencontre de Verlaine et de Rimbaud à Stuttgart est également l'occasion de graves manquements. Selon Lévêque, à cette époque, Rimbaud est « écœuré par l'écriture ». Rien n'est moins sûr puisque Rimbaud n'a pas abandonné début 1875 l'idée d'être publié (Verlaine affirme même, dans la notice des *Hommes d'aujourd'hui*, que le manuscrit des *Illuminations* lui a été remis à Stuttgart par Rimbaud, et une lettre de Verlaine à Delahaye du 1^{er} mai 1875 indique que Rimbaud souhaite voir imprimés par Nouveau à Londres « des poèmes en prose siens »), ce qui ne constitue pas vraiment la marque d'un désintéret absolu pour la

¹⁸ Enid Starkie, *Rimbaud*, biographie traduite de l'anglais et présentée par Alain Borer, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 1982, p. 217.

¹⁹ Françoise Lalande, « L'examen corporel d'un homme de lettres », *Parade sauvage*, n° 2, avril 1985, p. 97-98.

²⁰ Henri Troyat, *Verlaine*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 1995.

²¹ Claude Habib, « Verlaine ou la misère grise », *Nord, revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais*, n° 18, décembre 1991, p. 48, et Verlaine, *Œuvres poétiques*, édition établie par Jacques Robichez, Classiques Garnier, nouvelle édition revue avec mise à jour bibliographique, 1995.

poésie. Lévêque tient également pour vraie la bagarre entre les deux poètes au bord du Neckar. Cette rixe n'est pourtant attestée que par Delahaye²², et la lettre de Rimbaud à Delahaye de mars 1875²³ laisse penser que la rencontre fut nettement moins houleuse que cela. Certes, l'hypothèse d'un duel sanglant n'est pas exclue, mais Lévêque semble tenir pour un fait indiscutable ce qui n'est qu'une simple supposition. On ne peut pas non plus affirmer que suite à cette hypothétique rixe, « l'écart est désormais trop grand pour que la réconciliation soit envisageable ». Lévêque oublie apparemment que deux mois plus tard (voir la lettre du 1^{er} mai 1875, déjà citée), Rimbaud charge Verlaine de bien vouloir poster à Nouveau les poèmes en prose actuellement en sa possession²⁴. Une telle mission de confiance nécessite qu'il y ait eu au moins un semblant de réconciliation entre les deux poètes. Lévêque expose ainsi des faits contestables, dont il aurait dû au moins indiquer le caractère conjectural.

Lévêque se trompe manifestement au sujet des relations de Verlaine et de Lucien Létinois. L'auteur pratique le non-dit, même s'il finit par désigner *Amour* comme « une alternance de sentimentalité et d'obscénité colorant [l]a poétique [de Verlaine] d'une étincelante bizarrerie [...] », ce qui est assez juste. Lévêque aurait gagné à mettre cet aspect plus en avant. Rien n'étant jamais traité à fond, l'auteur laisse planer la plus grande incertitude quant à l'expérience avec Lucien Létinois : c'est « [u]n éblouissement charnel suivi d'un remords où l'apprenti chrétien, moulu de bénédicité, découvre que la chair est bien triste. Il annonce le cri absolu de Mallarmé dénonçant l'inanité des plaisirs ». L'auteur ne semble pas faire la part des choses entre les déclarations édifiantes et hagiographiques de Verlaine et la matérialité des faits. Il n'est guère probable que Verlaine ait longtemps cru à « l'inanité des plaisirs ». À considérer la neuvième pièce d'*Amour*, il n'est pas évident non plus que la chair soit bien triste. La ferveur de Verlaine est plus physique que ses poèmes ne peuvent le laisser penser au premier abord, et que Lévêque veut nous le faire croire.

Sans aller plus avant dans la critique, je dirai simplement, en guise de conclusion, qu'il faut manier ce petit livre avec précaution. Certes, tout n'y est pas faux, mais l'auteur ne traite jamais tous les aspects des problèmes qui se posent à lui. À d'autres moments, les erreurs sont plus manifestes et

²² Voir, *Verlaine : souvenirs de Ernest Delahaye*, Monaco, Éditions Sauret, Pages perdues et retrouvées / Documents, tome I, 1993, p. 179-180, et Jules Renard, *Journal 1887-1910*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 147.

²³ Voir Steve Murphy, « *In vino veritas ? La lettre du 5 mars 1875* », *Parade sauvage*, n° 8, septembre 1991, p. 35-45.

²⁴ *Correspondance de Paul Verlaine*, édition d'A. Van Bever, Genève-Paris, Slatkine Reprints, tome III, 1983, p. 107-108.

peuvent être l'occasion de lourds contresens. L'ouvrage de Jean-Jacques Lévêque est loin d'être le meilleur accès à la vie et à l'œuvre de Paul Verlaine.

Yann Frémy

« *Amis d'Auberge verte* », Revue d'études rimbaldiennes, numéro spécial pour la commémoration du centenaire de la mort de Verlaine : « *A. Rimbaud et P. Verlaine - Comme les poètes maudits* », composé par Joon-Oh Lee, Presses de l'Université de Soong-Sil, 1996, 200 pages.

Le quatrième numéro d'*Amis d'Auberge verte* est presque entièrement consacré aux relations de Verlaine et de Rimbaud. Ce sujet épineux est en attente de renouvellement. À de notables exceptions près, les présentes études sont loin de susciter des perspectives nouvelles. Ce numéro importe surtout comme témoignage de la difficulté actuellement éprouvée par la critique à réévaluer la vie (poétique) des deux poètes, après tant de conjectures et de légendes fallacieuses.

Le poète Yves Bonnefoy est l'auteur d'études de grande envergure sur Rimbaud, qui sont à la fois singulières et très marquées philosophiquement. Bonnefoy a accordé deux heures d'entretien à Joon-Oh Lee, ce qui lui fournit l'occasion de préciser sa relation avec la poésie rimbaldienne.

L'auteur de *Douve* spécifie qu'il se sentait au départ plus proche de l'intériorité de Baudelaire, de Nerval, de Jouve que de la brutalité de Rimbaud. Bonnefoy est « venu à Rimbaud une seconde fois », et c'est davantage au niveau du questionnement de la poésie, de la pensée, que du donné instinctif de l'écriture rimbaldienne que se situe sa relation véritable avec le poète d'*Une saison en enfer*. Cette remarque préalable d'Yves Bonnefoy informe, nous le verrons, une bonne partie de l'entretien. Bonnefoy refuse en effet une approche de Rimbaud qui serait purement matérialiste, estimant que « Rimbaud est la preuve que la poésie est le bien même de l'invention de l'esprit [...] ». C'est dans cette perspective que Bonnefoy aborde le chapitre des relations de Rimbaud et de Verlaine : « La sexualité apparaît dans *Crimen Amoris* comme le moyen de la tentative que fait le "Satan adolescent" pour changer le rapport de l'esprit au monde, de l'âme à Dieu », écrit-il. Dieu, pour Rimbaud, n'est pas une présence, mais une représentation intérieure, une image qui a un lourd passif culturel et familial. Les grandes manifestations physiques, les joies du corps du jeune Rimbaud s'inscrivent donc contre ce Dieu, qui prétend que la Nature est mauvaise. Tout vécu intense au plan d'immanence est nécessairement en corrélation avec un projet de « déconstruction du système occidental de

l'Être ». Le Dieu de Verlaine est très différent ; en dépit des apparences, la question de Dieu est plus souvent posée par Rimbaud que par Verlaine. En effet, Dieu chez Verlaine est la personne qui pardonne, tandis qu'il est chez Rimbaud la région où peu à peu s'est accumulé tout le négatif de l'être, ce que Yves Bonnefoy résume ainsi : « Le dieu de Rimbaud condamne, celui de Verlaine absout ». Mais Dieu n'est-il vraiment qu'une image, qu'une représentation, qu'une négativité sociale et morale ? *Mauvais Sang* montre que Rimbaud possédait également le sentiment physique du religieux, sur lequel tendent à se greffer intensément des fantasmes²⁵. *Génie* est peut-être l'aboutissement de cette tendance paradoxale, où réussissent à s'affirmer toutes les concrétions sauvages de la transcendance. Yves Bonnefoy, suite à une question de Joon-Oh Lee, en vient à aborder la question de la présence. Yves Bonnefoy montre que la présence est en conflit avec nos langues d'Occident : en cherchant dans la langue la présence, explique-t-il, « on se retrouve trop vite parmi seulement des concepts, lesquels ne savent pas ces riens [...] ». En guise de conclusion, Yves Bonnefoy dit que la présence « est ce que le concept défait, et ce que le poème répare ». À mon sens, rien n'est plus problématique chez Rimbaud que la présence. On aurait bien du mal à trouver des manifestations de la présence, au sens où l'entend Yves Bonnefoy, qui cite pourtant un passage d'*Après le Déluge*, dans l'œuvre de Rimbaud. La présence, c'est davantage l'effort de Rimbaud (dans *Une saison en enfer*, notamment) que son être. Mais le souci de présence chez Rimbaud est toujours lié à l'intensité (ainsi, *Après le Déluge*) ou à l'orgueil, bref à une sorte d'énergie malade qui le prive en fait de la jouissance des instants, de ces riens. Rimbaud est bien plus conceptuel qu'on ne le pense couramment²⁶, et les variations du monde sensible ont du mal à s'imprimer dans sa conscience, et à s'y installer, malgré d'heureuses naïvetés, par ailleurs trompeuses. Rimbaud tend aveuglément vers le but qu'il s'est fixé – *Délires I* montre précisément l'envers de cette tentative – et il en oublie la saveur de ces riens, dont il semble s'être montré toujours insatisfait. Yves Bonnefoy évoque ensuite la vie et l'œuvre de Pierre-Albert Jourdan et de Michel Jourdan qui, dans leurs vies d'Orient, ont su accueillir la présence, tout en restant occidentaux par l'esprit. Ils ont pu ainsi, et Yves Bonnefoy montre combien ce phénomène est rare, réaliser la jonction de l'Orient et de l'Occident. Yves Bonnefoy se livre à des considérations plus générales dans

²⁵ J'aborde la question du fantasme rimbaldien dans mon compte rendu du livre d'Alain Coelho (*Arthur Rimbaud : fin de la littérature*), à paraître dans *Parade sauvage*, 14.

²⁶ Voir Gilles Deleuze, « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », in *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1993, p. 44.

la dernière partie de l'entretien, qui concerne principalement la question du statut de la poésie au vingt-et-unième siècle. Il craint que « le troisième millénaire ne soit bien dur à vivre pour les témoins de la poésie ». Le progrès linéaire, cumulatif, n'a été qu'un mirage. Par le biais de ces considérations actuelles, Bonnefoy recouvre le pessimisme de Rimbaud quant à la philosophie du progrès, puisque ce progrès tant vanté a « désormais si peu de rapports avec les objets et les situations de notre condition ordinaire [...] ». « Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent ! » semble renchérir Rimbaud²⁷. Yves Bonnefoy retrouve, à ce moment où Rimbaud n'est plus évoqué, l'esprit de Rimbaud, son éthique. Dans ce monde dangereux qui consacre l'abstraction, pour Yves Bonnefoy, la poésie est peut-être bien le seul recours, car « [l]a poésie sait garder les pieds sur terre, c'est même là sa définition ». Au cours de cet entretien, Yves Bonnefoy a su redonner toute sa hauteur à l'exercice de la poésie. Mais il faut se demander si Rimbaud, qui a tout de même choisi l'exil et le silence, abolissant ainsi tout recours, tout secours, ne livre pas une leçon de vie autrement effrayante. Après tout, la poésie n'est pas exempte de graves compromis, voire de compromissions. C'est un des constats d'*Une saison en enfer*. Pour forcer la note du pessimisme d'Yves Bonnefoy, je crois qu'il faut se demander si Rimbaud n'a pas simplement voulu échapper à la poésie, cette force dont il a sans doute estimé qu'elle était, comme tant de choses de son siècle, elle aussi négative et *coupable*.

L'article de Pierre Brunel est en fait une étude déjà parue en 1982²⁸. L'étude est globalement très féconde, et Pierre Brunel a raison de faire des rapports de Verlaine et de Rimbaud un cas d'émulation poétique. L'auteur aurait peut-être dû profiter de cette reparation pour agrémenter son propos des découvertes d'un de ses propres articles de 1991 sur Favart (ce qui aurait donné une étude globale), et pour évoquer et éventuellement discuter les propositions d'Antoine Fongaro portant sensiblement sur le même sujet²⁹. Il aurait ainsi pu livrer, dans ce qui aurait été alors une version augmentée de son étude, un véritable dossier sur la question. Les propos de Brunel sont loin d'être dépourvus d'intérêt et sont toujours actuels, mais on conviendra qu'il ne s'agit pas vraiment là d'une cuvée 96 !

²⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 113.

²⁸ Pierre Brunel, « *Romances sans paroles* et études néantes », in *La petite musique de Verlaine*, SEDES-CDU, coll. « Société des études romantiques », 1982, p. 17-30.

²⁹ Pierre Brunel, « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », in *Rimbaud : Tradition et Modernité*, textes recueillis par Bertrand Marchal, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, centre de recherches sur la lecture littéraire de l'université de Reims, 1992, p. 69-84. Antoine Fongaro, « *La Folle par affection*, Rimbaud, Verlaine et Corbière », *Parade sauvage*, n° 2, avril 1985, p. 66-71.

Kyu-Chul Cho s'intéresse pour sa part à « l'influence de Rimbaud dans les *Ariettes oubliées* de Verlaine ». L'auteur examine de près chacune des ariettes. Malheureusement, l'auteur tombe systématiquement dans le piège de l'identification des référents et des personnes. L'étude ne propose jamais une confrontation des poétiques respectives des deux poètes. L'article s'enlise ainsi dans la gratuité : est-il bien sûr que Verlaine, dans la troisième *Ariette oubliée*, évoque « la pluie londonienne » ? Et quel est, au juste, l'intérêt de cette précision, d'ailleurs invérifiable ? L'auteur cherche toujours à ramener l'inconnu au connu. Dans son étude de la sixième *Ariette oubliée*, l'auteur livre ce commentaire pour le moins problématique : « Le poids de l'âme du poète, on le sent partout dans cette Ariette ». L'auteur aurait dû profiter de l'occasion que lui fournissait ce poème pour tenter de définir le statut des « images pauvres » à la fois chez Verlaine et chez Rimbaud (celles qui ont cours dans la deuxième section de *Mauvais Sang*, par exemple). L'approche des ariettes de Verlaine, et de la question relationnelle, est loin d'être déterminante, et l'on ne peut que rester sceptique face à la tendance de l'auteur à se réfugier à l'abri des avis consacrés de Jacques Borel, d'Yves-Gérard Le Dantec et de Jacques Robichez. Ces apports extérieurs occupent presque la moitié de l'article de Kyu-Chul Cho, au point que l'on peut se demander, finalement, si cette étude est bien la sienne.

Joon-Oh Lee s'intéresse « au rôle de Dieu et de Satan chez les poètes maudits – Rimbaud, Verlaine, et Baudelaire ». C'est donc sous le signe de la dépression, de la tristesse la plus grande que Joon-Oh Lee place son étude. L'auteur évoque *Le Mal*, puis *Les Assis*, pour montrer que Rimbaud n'aime le Dieu de son enfance, chrétien, « installé dans le confort et la richesse ». L'auteur propose alors une étude du malheur baudelairien, en présentant une lecture de *Bénédiction* et de *L'Albatros*. La lecture développée est traditionnelle, et l'auteur ne tient pas suffisamment compte des effets contextuels, métacritiques et parodiques dans les poèmes de Baudelaire. On ne peut pas affirmer que « [l]e poète est un surhomme au sens nietzschéen du terme », si l'on tient compte du sens global de l'aventure des *Fleurs du Mal*, au cours de laquelle le poète finit par quitter son promontoire. Pour éclaircir son propos, l'auteur présente deux tableaux, où sont stockées les plus étranges informations (par exemple, on apprend que pour Rimbaud « Dieu = Satan », que pour Baudelaire, Dieu est la « référence absolue » ou encore que chez Verlaine la bénédiction, c'est le poète devenu « Ange » !!!). Je ne discuterai pas ces faits qui me semblent suffisamment incongrus. L'auteur s'adonne également à d'étranges

opérations mathématiques censées définir l'« Idéal poétique » des trois poètes. Additions, soustractions, mais Joon-Oh Lee obtient un résultat entropique (et, de surcroît, un lecteur sceptique). Il en résulte un aplatissement incroyable des trois poétiques questionnées, un nivellement des complexités, bref une sorte d'*araselement* qui est le propre de l'étude de Joon-Oh Lee, qui ne peut prétendre en aucun cas avoir proposé un traitement quelconque de la question (infinie) de Dieu et de Satan dans l'univers poétique et personnel des trois poètes.

John-E. Jackson, qui est déjà l'auteur d'une approche stimulante de *Mauvais Sang*³⁰, propose de réévaluer le rapport de Rimbaud à Verlaine dans *Délires I*. L'auteur préfère parler d'échange entre les deux poètes plutôt que d'une quelconque influence de l'un sur l'autre. Le jeu des identifications est toutefois moins important aux yeux de l'auteur que « le "dispositif" énonciatif » proprement dit. Aussi fournit-il une lecture lucide de *Délires I*, en postulant que « Je (Rimbaud) ne peut parler de soi que par le truchement d'un autre (Verlaine) », ce qui tend à montrer « l'état d'aliénation d'une subjectivité qui ne peut parvenir à elle-même que par le détour d'un "étrangement" seul en mesure de définir son auto-altérité ». Mais le point marquant de l'étude de Jackson réside dans la très polémique question de l'identification de la Vierge folle. Jackson ne nie pas qu'il puisse s'agir de Verlaine, mais il reprend, d'une certaine manière, les hypothèses de Claudel, de Marcel A. Ruff et d'Antoine Adam³¹, en leur donnant un relief nouveau lorsqu'il écrit : « La Vierge folle n'est plus seulement Verlaine, elle est aussi la projection extériorisée de la part de Rimbaud qui assiste, fascinée, mais impuissante, à l'émergence de ce qui en lui serait de l'ordre du "démon" [...] ». Jackson remet au goût du jour un vieux débat. L'argumentation proposée est rigoureuse, mais éminemment éristique. John E. Jackson a raison de rouvrir le débat, au cours d'un article risqué. Je me permettrai toutefois d'indiquer (ou de rappeler) quelques autres pistes de lecture, non pas tant pour désamorcer le propos de Jackson que pour essayer de parler *d'une autre façon*. L'Évangile de Matthieu auquel Jackson fait inévitablement remonter *Délires I* n'est peut-être pas le principal texte-source : l'hypothèse selon laquelle Rimbaud s'inspire directement des chapitres V et VI de *La Sorcière* de Michelet, se révèle, au gré des analyses, de plus en plus plausible³². Je tiens ensuite à signaler que

³⁰ John-E. Jackson, « Entre le "Je" et l'autre : l'autobiographie poétique de Rimbaud », in *Rimbaud : Tradition et Modernité*, op. cit., p. 35-67.

³¹ Voir Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 55-57 [1963]. Marcel A. Ruff, *Rimbaud, l'homme et l'œuvre*, Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1968, Rimbaud, éd. cit., p. 962-965.

³² Christian Moncel, *Rimbaud et les formes monstrueuses de l'amour*, Riorges,

dans *Invention de l'hystérie*, Georges Didi-Huberman considère *Délires I* comme la transcription littéraire d'une scène d'hystérie³³ ; enfin, il me semble incontestable qu'un des intertextes les plus forts de *Délires I* n'est autre que le chapitre XIX de *Claire Lenoir* de Villiers de l'Isle-Adam, dont Rimbaud semble avoir apprécié avant tout le magnifique style³⁴ et les dispositifs énonciatifs particuliers³⁵.

Paule Lapeyre propose des recoupements entre « Verlaine et l'Impressionnisme pictural et musical ». L'auteur isole quatre instances dans la recherche de la « sensation pure » chez Verlaine : la couleur pure, les vibrations de la lumière, le mouvement essentiel, l'instantanéité. Ces découpages sont l'occasion de nombreux rapprochements entre des poèmes de Verlaine et des déclarations ou des tableaux de Pissaro et de Monet. Paule Lapeyre livre à cet effet une analyse suggestive de « L'échelonnement des haies » dans *Sagesse*, en montrant que la priorité est accordée « au mouvement essentiel » plus qu'« aux objets supports de ces mouvements ». Je tente de montrer ailleurs que cette effroyable logique de la sensation trouve son aboutissement monstrueux avec Rimbaud, qui a su en quelque sorte *exacerber* la latence intensive de la poétique verlainienne. Rimbaud se retrouve plus proche à cet égard de Cézanne et de Bacon que des peintres (dits) impressionnistes. Après une étude des scènes propres à traduire l'impression (« Scènes de la vie quotidienne et intime », « La modernité », « Les scènes de plein air »), l'auteur consacre l'avant-dernière partie de son étude à la rhétorique de l'impressionnisme verlainien : on ne voit pas en quoi le mot pur est l'équivalent verbal de la couleur pure. Plus intéressante est l'approche de Paule Lapeyre lorsqu'elle écrit que le « recours à la phrase nominale [...] produi[t] le même effet que la fragmentation de la touche sur la toile », même si l'on peut être quelque peu sceptique quant à cette trop parfaite symétrie. Dans un dernier temps, Paule Lapeyre s'interroge sur « Verlaine et l'impressionnisme musical ». Non seulement, la poésie de Verlaine « parle de la musique », mais également elle « inspire

1980, p. 26-27, et Antoine Fongaro, « Matthieu ? Non ! Michelet », in *Matériaux pour lire Rimbaud*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1990, p. 35-38. Voir également Yves Reboul, « Jeanne-Marie la sorcière », in *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille du 6-10 novembre 1991, Honoré Champion, 1992, p. 39-51.

³³ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, 1982.

³⁴ Pour s'en convaincre, on lira de Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, P. U. du Mirail-Toulouse, coll. « Cribles », 1995.

³⁵ Jean-Luc Steinmetz propose de rapprocher *Vagabonds* de ce même chapitre de *Claire Lenoir*, dans une note de son édition des *Illuminations*, Flammarion, coll. GF, 1989, p. 161, note 4. La nouvelle de Villiers de l'Isle-Adam a paru dans la *Revue des lettres et des arts* (13 octobre-1^{er} décembre 1867).

les musiciens » (Raynaldo Hahn, Fauré, Debussy, Brassens, Léo Ferré...). C'est que le poème de Verlaine chante lui-même. Au cours de cette étude qui se veut complète, Paule Lapeyre prend le temps de la démonstration. Beaucoup d'analyses sont dignes d'intérêt. On aurait souhaité toutefois, outre une analyse de la sensation, une démarche plus nettement historique. C'est le défaut, me semble-t-il, de tous les commentateurs de la sensation, que de refuser de considérer (ce qu'il faut dénommer) *l'énergie* comme un phénomène historique déterminé³⁶, dont il s'agit, seulement ensuite, de cerner l'homogénéité et de décrire la logique propre. On aurait aimé également une plus grande fiabilité et un meilleur établissement des rapprochements entre Verlaine et l'impressionnisme³⁷, tant cette parenté, en dépit des apparences, est loin d'être certaine.

Le présent article d'Alain Borer, « Verlaine, poétiquement "correct" », est déjà paru dans le *Magazine littéraire* de mai 1994³⁸. Au-delà du propos conventionnel, il reste une célébration euphuistique de Verlaine, comme il y en a toujours dans les centenaires.

L'article de Jean-Claude Morisot constitue l'une des meilleures études de la revue. L'auteur propose une nouvelle approche de *Dévotion*, dont il livre une lecture argumentée, dense et subtile. Morisot reconnaît que *Dévotion* « nous mène assez loin dans l'illisible », tout en ajoutant qu'il « resterait à s'interroger sur la signification [...] de cette production délibérée du non-sens ». L'auteur en vient vite à s'intéresser à la clause de *Dévotion* : « Mais plus alors ». « La ruse est extrême, qui consiste [...] à attirer l'attention sur rien, à mettre en relief l'informe [...], à fixer le regard sur la disparition même du sens », remarque-t-il. *Dévotion* serait donc une parodie de la « parole en plénitude ». Rimbaud orchestrerait la déhiscence de cette permanence de l'intérieur même du poème. *Dévotion* est un poème de la lettre, de l'alphabet : ainsi « À » dans le poème est « tantôt visité par le sens, recruté par la syntaxe, tantôt déserté, et comme perdu dans le bruit ». Pour l'auteur, qui suit une hypothèse déjà formulée, *Dévotion* « évoque et parodie [...] la lyrique amoureuse du Verlaine "ronsardisant" [...] », « chez qui l'état amoureux se trouve comparé à un pieux exercice »³⁹. Dans la *dévotion* rimbaldienne, au contraire, le poème se

³⁶ Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988.

³⁷ À cet effet, le travail d'Olivier Bivort sur les *Illuminations* (« Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », in *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont/Rimbaud*, actes de Cerisy-la-Salle du 15-22 juillet 1989, « Lez Valenciennes », 1990, p. 147-166) peut être cité en exemple.

³⁸ « Verlaine poétiquement "correct" », *Magazine littéraire*, n° 321, mai 1994, p. 40-42.

³⁹ Steve Murphy, « *Dévotion* : deux notes métaphysiques », *Cahier du Centre*

dégrade en texte dès lors qu'il n'y a plus personne à appeler : « Baou », pour Morisot, est alors le « résidu intelligible » résultant de cette déviance initiale. « Au lieu de se demander ce que “Baou” veut dire, il vaudrait mieux savoir ce qu'il *fait là* », écrit-il. *Dévotion* est donc une démolition de la prière votive et de la lyrique amoureuse de Pétrarque à Verlaine. Il faut ajouter à cette démonstration globale de Jean-Claude Morisot quelques découvertes (sur l'intertextualité interne des *Illuminations* (*Dévotion*, *Aube*), le relais intertextuel étant assumé par la « substance sonore ») et des remarques ponctuelles souvent très judicieuses. L'étude de Morisot devrait rester comme l'un des meilleurs commentaires consacrés à *Dévotion*, qui décidément n'a pas fini de livrer ses secrets.

Pour Jean-Pierre Giusto, le compagnonnage entre Verlaine et Rimbaud pour lesquels « il n'y a pas de distance entre l'Art et la vie », est l'occasion conjuguée de « libérer la sensation ». En fait, à ce niveau du senti de l'existence, et malgré la vie commune des deux poètes, « ces deux tempéraments très éloignés [...] fondent deux mondes poétiques résolument autonomes ». L'auteur alors étudie les modalités d'investissement de la sensation en fonction des différents recueils de Verlaine : il y a d'abord, dans *Les Poèmes saturniens*, la sensation à laquelle on s'abandonne, ce qui provoque nausée physique et tristesse psychique, « la sensation [...] simplement rêvée à travers le prisme de l'Art, de l'esthétique » dans les *Fêtes galantes*, puis *La Bonne Chanson*, où Verlaine goûte la sensation « dans le cadre rassurant qu'offrent famille et société ». Comme d'habitude, *La Bonne Chanson* est sacrifiée⁴⁰, et l'on ne saurait affirmer avec Jean-Pierre Giusto qu'il n'y a plus « de trace de vertige “saturnien” » dans ce recueil. Toutefois, l'auteur a raison d'écrire que la sensation monstrueuse prônée par Rimbaud est « tout ce qui tente Verlaine » : Rimbaud vient réveiller l'énergie secrète, ou codifiée, qui sommeillait en Verlaine. L'auteur établit ensuite des parallèles entre des poèmes de Verlaine et de Rimbaud, entre la sixième *Ariette oubliée* et *Bonne pensée du matin*, entre *Walcourt* et *Malines* et « Plates-bandes d'amarantes... », en proposant à chaque fois des arguments convaincants. En conclusion, l'auteur exprime la différence de Rimbaud et de Verlaine quant à la sensation : si Verlaine veut « rejoindre l'innocence païenne du corps », Rimbaud, dans un effort qui se révèle essentiel, veut « découvrir la “réalité” qui fonde la vérité du désir ».

L'article de Kawanabe est, dans l'esprit, proche de la précédente étude. L'auteur propose de comparer un certain nombre de poèmes de Rimbaud et

culturel Arthur Rimbaud, n° 7, juin 1981, non paginé.

⁴⁰ Mais, voir Pierre Brunel, « *La Bonne Chanson* est-elle une mauvaise chanson », in *L'École des lettres*, numéro consacré à Verlaine, études réunies par Steve Murphy, juillet 1996, p. 85-93.

de Verlaine, notamment *Au Cabaret-Vert* et *L'Auberge* (repris dans *Jadis et Naguère*). Si de prime abord, le sonnet de Rimbaud semble une « imitation » du poème de Verlaine, il est intéressant, remarque l'auteur, « de voir aussi en quoi Rimbaud se démarque de son modèle ». Yasuaki Kawanabe met bien en évidence ce qui différencie les deux poèmes, à savoir un surplus de dynamisme chez Rimbaud. L'auteur aurait d'ailleurs pu étayer son commentaire d'*Au Cabaret-Vert*, en évoquant ce marqueur intensif de la poétique rimbaldienne qu'est le tiret (qui contribue grandement à l'effet de dynamisme du poème) et en insistant sur la notation paratextuelle « cinq heures du soir » (qui place immédiatement le sonnet du côté d'une poétique de l'événement). L'auteur, pour renforcer la distinction entre « poésie nomade » et « poésie sédentaire », compare « Pauvre Navire » dans *Birds in the Night* et *Marine* de Verlaine au *Bateau ivre*. Dans sa lecture de *Kaléidoscope*, l'auteur pose le problème du « moi ». Selon Kawanabe, le « moi » est très présent chez Verlaine, tandis que « la réalité des choses existent en elles-mêmes » dans l'univers rimbaldien. C'est vrai d'une certaine manière, mais on ne saurait approuver l'auteur lorsqu'il écrit que « Verlaine n'a jamais été révolutionnaire ». Cette opinion n'a de légitimité que dans le rapport de notre modernité à la révolution, qui passe par le retrait du moi traditionnel. L'orthodoxie révolutionnaire veut que le sujet disparaisse au profit de la structure du texte (qui ne laisse subsister alors que des « effets de subjectivité »). Or toute révolution est inévitablement un sursaut d'orgueil (« [...] l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues », écrit Rimbaud dans *Génie*⁴¹). Il faudrait reconsidérer la question du sujet, en songeant à ne pas l'éliminer trop vite, et en tentant d'inscrire son activité au cœur d'une *politique* différente⁴². Enfin, on peut également citer, en clin d'œil à l'étude de Kawanabe, cette réflexion de Gilles Deleuze, qui concerne la lisibilité des révolutions : « Il ne faut pas trop bouger, pour ne pas effrayer les devenir. J'ai été frappé par une phrase de Toynbee : *Les nomades, ce sont ceux qui ne bougent pas, ils deviennent nomades parce qu'ils refusent de s'en aller* »⁴³.

Steve Murphy nous entraîne sur un terrain beaucoup plus pragmatique. L'auteur n'a pas pour but de célébrer le poète Verlaine mort il y a cent ans, mais d'établir des faits matériels qui pourront conduire à reconsidérer le rapport de Verlaine à Rimbaud. Et l'étude tient son pari. L'auteur n'adhère pas au mythe de Verlaine, homo duplex, ou plutôt il y met des bémols. Les contradictions verlainiennes peuvent s'expliquer de manière pragmatique :

⁴¹ Rimbaud, éd. cit., p. 155.

⁴² Voir Henri Meschonnic, *Politique du rythme (politique du sujet)*, Lagrasse, Verdier, 1995.

⁴³ Dans *Libération*, lundi 6 novembre 1995, n° 4500, p. 9.

les contradictions sont des « disparités stratégiques [...] qui sont indissociables des types de lecteurs prévus ». Information capitale qui doit venir en amont de toute exégèse. Parmi ces contradictions d'ordre stratégique, il existe toutefois un certain continuum, que l'auteur va détailler. Steve Murphy examine alors « le degré de censure et d'autocensure que Verlaine impose et s'impose dans ses témoignages en prose ». L'auteur fait alors le point sur la censure dans les années 1871-1872, ce qui lui permet de discuter la question des derniers vers de *L'Homme juste*. Steve Murphy conclut qu'il ne s'agit pas d'un cas de censure par Verlaine, mais simplement du fait qu'à l'époque ces dix derniers vers n'existaient pas encore. En revanche, pour les trois sonnets des « *Stupra* », l'auteur estime qu'il y a eu à la fois censure (vers « impubliables ») et autocensure, Verlaine ne voulant pas risquer dans la cas présent sa réputation. *Les Poètes maudits* montrent toutefois qu'on ne peut pas accuser Verlaine d'avoir voulu « récupérer » Rimbaud. Si Verlaine n'a pas inclus *L'Orgie parisienne* et *Les Premières Communions*, ce n'est pas dans le but de dissimuler les aspects scandaleux de la poésie rimbaldienne, mais pour ne pas déséquilibrer l'anthologie. En outre, Verlaine avait une nette préférence pour *Voyelles* et *Le Bateau ivre*. On ne peut donc pas soupçonner Verlaine d'être un censeur. Rien dans l'attitude de Verlaine n'accrédite cette thèse. L'auteur propose également une lecture du poème *À Arthur Rimbaud, sur un croquis de lui par sa sœur*. Le sous-titre dédicace autant, selon Steve Murphy, le poème à Rimbaud qu'à sa sœur. Avec Isabelle Rimbaud, la marge de manœuvre est plus réduite encore (il faut bien que Verlaine tienne compte du « contexte » pragmatique de la communication), mais Verlaine réussit malgré tout à restituer une certaine vérité de Rimbaud, en dépit de la pression circonstancielle de la sœur du poète. Verlaine a su jouer avec les mots des autres à l'endroit de Rimbaud, interrogeant ainsi les aléas idéologiques de la réception du poète. Ce type d'approche pragmatique et inhabituel des textes de Verlaine sur Rimbaud est pour le moins salutaire. Toute démarche d'ordre interprétatif ne saurait désormais se passer de ces précisions ayant trait au contexte des œuvres. Cette étude devrait certainement remettre dans la bonne direction certaines analyses sur les relations de Rimbaud et de Verlaine, qui se sont un peu égarées, faute de repères initiaux fiables.

Anne-Marie Franc propose de rapprocher *Mandoline* et *En sourdine*, deux pièces des *Fêtes galantes*. Pour l'auteur, Verlaine a « voulu donner un pendant à son tableau, donc un symétrique, mais en dissimulant cette symétrie par les positions dans le recueil ». Entre les deux pièces, on peut

observer des symétries d'ordre syllabique, métrique, ou encore thématique. Ces symétries ne font que mettre mieux au jour les dissimilitudes des deux poèmes. Deux dissymétries indicelles sont importantes pour la suite de la démonstration de l'auteur : la présence de l'arbousier, référence assurément aux *Bucoliques* de Virgile, dans *En sourdine*, et le fait que dans ce même poème ce ne sont plus des rôles qui sont représentés, mais des corps qui sont présentés. Sur le plan linguistique, il ne s'agit plus en outre de « propos » dans *En sourdine*, mais de « style direct ». Anne-Marie Franc montre que les allusions antiques sont destinées à masquer le véritable sens des deux pièces : « les dames peuvent savoir que Tityre est amoureux de la jeune Amaryllis, mais non que Ménalque l'est du jeune Amyntas ». C'est à ce moment que la démonstration d'Anne-Marie Franc prend toute son ampleur et toute sa force. L'auteur montre de manière absolument convaincante que *Colloque sentimental*, qui clôt le recueil, est lié par sa structure et ses thèmes aux deux poèmes étudiés. Les amours évoqués dans *Mandoline* et *En sourdine* sont bien différents, puisque le second est de nature homosexuel. Verlaine a ainsi dissocié les deux poèmes, se rappelant certainement que son recueil *Les Amies*, qui traitait de l'amour saphique, avait été interdit par le tribunal correctionnel de Lille, et que les tribunaux étaient encore moins tolérants vis-à-vis de l'homosexualité masculine. Verlaine ainsi habilement dissimulait sa passion pour Lucien Viotti. *Colloque sentimental* annoncerait alors la rupture amoureuse des deux hommes. (La fin des *Fêtes galantes* évoque ainsi la « tension entre la "passionnette", permise, en bleu, et la passion, interdite, en noir », ce qui jette un éclairage neuf et contradictoire sur quelques-uns des propos des *Confessions* ayant trait à Lucien Viotti et à Mathilde (Pr, 504-505), et nous renseigne sur l'ironie du dernier Verlaine. Mathilde a été bien possédée. On doit à Anne-Marie Franc d'avoir rendu à ces *Fêtes galantes*, quelque peu sous-estimées, leur initial parfum de scandale, grâce à cette ingénieuse et, je crois, fort lucide lecture.

Yann Frémy

***Dédicaces à Paul Verlaine*, catalogue de l'exposition de la bibliothèque de la Ville de Metz, préface d'Yves Peyré, Éditions Serpenoise, 1996, 245 pages.**

« Un siècle après la disparition du poète, la ville natale de Paul Verlaine entend lui rendre hommage en livrant les présentes *Dédicaces*. Sous ce titre sont présentés à la fois une exposition – mise en place successivement à Metz, Paris et, enfin, Charleville-Mézières – et l'ouvrage

qui l'accompagne ». Ainsi s'exprime Philippe Hoch, conservateur à la Bibliothèque de la ville de Metz. Il s'agit, dans le cas présent, de dédicaces tout à fait dignes de la mémoire de Paul Verlaine : les études rassemblées dans ce très beau livre ont en commun leur grande rigueur intellectuelle. La diversité d'horizon des collaborateurs constitue, assurément, l'un des majeurs atouts de cet ouvrage, d'une richesse vraiment exceptionnelle.

Le livre s'ouvre sur une très belle introduction d'Yves Peyré, qui salue en Verlaine un « révolutionnaire discret qui semble avoir pour finalité le tremblé, la fêlure », quelque « voix claire et soudain brouillée, limpide jusqu'au chant, soumise pourtant aux sursauts de l'obscur ». Le ton est juste, incontestablement. Yves Peyré a réussi cet exercice, toujours difficile, celui d'une lecture personnelle et directe d'un poète.

Pierre-Édouard Wagner interroge l'imaginaire messin de Verlaine, dans lequel il décèle le « cadre d'une topographie urbaine singulièrement réduite ». L'auteur repère derrière certaines « bribes de réminiscences puérides » (Pr, 315) de Verlaine des éléments nettement plus matériels. Le souvenir de Verlaine au sujet de la cathédrale, évoquée dans *Enfance messine* (Pr, 587), a pu être en effet revivifié par une gravure que l'auteur présente. Le fait que Verlaine évoque ensuite Maréchal est peut-être dû à la lecture de guides touristiques, tels que les *Itinéraires de la France*. L'auteur reconnaît que le souvenir que Verlaine a gardé de la cathédrale « ne correspond que de loin à la réalité ». Si les faits matériels avancés par l'auteur sont plausibles, il faut souligner que Verlaine se livre à une appréhension toute poétique, dans l'enfance, de la cathédrale, que la possible présence référentielle d'une gravure ne suffit pas à expliquer. Il s'agit chez Verlaine de la formation d'« images-mythes », assurément⁴⁴. L'auteur rappelle ce qu'est le fameux Graouilly (Verlaine écrit : Graouli) présent dans *Souvenirs d'un Messin* (Pr, 316), et donne des précisions chronologiques sur l'installation du chemin de fer à Metz. L'auteur observe également que les remarques de Verlaine concernant ses amours enfantines avec Mathilde L. sont « absolument contraires à la vérité – et pour cela d'autant plus intéressantes ». Il livre également d'intéressantes considérations sur le colonel Niel, que Verlaine évoque dans ses *Confessions* (Pr, 318) et dans *Souvenir d'un Messin* (Pr, 454). L'auteur propose donc une étude sérieuse et documentée, dans laquelle maints biographes devraient trouver matière à puiser au sujet des sentiments de Verlaine envers sa ville natale. Il convient toutefois de faire la part de la *mise en enfance de Metz*

⁴⁴ Voir Yves Vadé, « Du cristal à l'image-mythe », in *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Presses Universitaires de Lille, Travaux et recherches, coll. UL3, 1994, p. 67-80.

par le texte de Verlaine (stratégie poétique, donc, plutôt que réminiscences) dans cet ensemble de données d'apparence généralement biographique.

Christiane Pignon-Feller interroge de son côté la présence de Metz dans l'œuvre poétique de Verlaine. L'auteur est en quête de « quelque objet ou lieu de mémoire messine » qui peut apparaître « au détour d'un vers de Paul Verlaine ». Son attention se porte alors sur la pièce *Images d'un sou* dans *Jadis et Naguère*. De manière très suggestive, l'auteur refuse l'interprétation traditionnelle de ces images (Borel, Po 315), et les désigne *stricto sensu* comme des objets ayant une « matérialité quantifiée très prosaïquement à un sou », au cours de ce dix-neuvième siècle où « l'image est partout ». L'auteur poursuit toutefois son exploration du côté de Metz, rappelant que « dès 1849, Dembour et Gangel [imagiers] sont en mesure de distribuer un catalogue riche de plus de 800 modèles d'images communes [...] ». Il est fort probable que le petit Paul en ait eu connaissance. L'auteur suggère que la *Folle-par-amour* du poème est Agathe, l'amante d'Eraste, qui simule la déraison dans *Les folies amoureuses* de Regnard. En fait, comme l'a montré Antoine Fongaro, Verlaine fait référence à *Nina ou la Folle par amour*, « comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes » de Marsollier et Dalayrac⁴⁵. Cette erreur est toutefois sans conséquence. Bien que ces images soient très répandues à l'époque, il faut convenir, selon l'auteur, « que ce sont bien les images de Metz qui pouvaient, avec la plus grande probabilité, émerveiller les yeux sans préjugés de l'enfant et provoquer, par accouplements métaphoriques, l'enchaînement allusif des images de l'adulte emprisonné à Mons ». L'auteur visiblement prévoit quelques réticences quant à cette « mise à plat », mais remarque-t-il, celle-ci « permet cependant d'entrer dans la petite fabrique de littérature ». L'auteur fait preuve d'une indéniable autorité sur le plan méthodologique, et cette soi-disant mise en plat devrait se révéler féconde, puisqu'elle fournit une base de lecture solide et indispensable aux commentateurs désireux de s'engager plus avant dans l'interprétation d'*Images d'un sou*.

Gérard Martin rappelle que l'Ardenne forme un lien substantiel entre Verlaine et Rimbaud. Verlaine « est certainement davantage ardennais que lorrain » et Rimbaud connaît, de son côté, un « incessant va-et-vient entre Charleville, devenue ainsi une sorte de port d'attache, et le reste du monde ». L'auteur évoque ensuite la vie de Verlaine à Rethel et à Juniville, au cours de cet article qui ne se veut qu'une cursive évocation de l'enracinement ardennais des deux poètes.

⁴⁵ Antoine Fongaro, « *La Folle par Affection*, Rimbaud, Verlaine et Corbière », *Parade sauvage*, n° 2, avril 1985, p. 66-71.

Steve Murphy (« Le roman de vivre à deux hommes ») pose la question de la relation personnelle de Verlaine et de Rimbaud. On peut déceler, dans cette étude, beaucoup de remarques importantes pour l'approche du problème. L'auteur explique que « [t]oute sa vie, l'ombre spectrale de Rimbaud allait accompagner Verlaine ». La vie de Verlaine se caractérise ainsi par un impossible travail du deuil, ce sentiment de deuil perpétuel étant provoqué d'abord par l'absence de Rimbaud, puis par la fausse nouvelle de sa mort, enfin par sa mort véritable en 1891. Pour autant, Verlaine n'est pas le pleutre habituellement calomnié par la critique. Steve Murphy évoque les « forces de Verlaine », en expliquant que le Verlaine des années 80 a déteint sur le Verlaine du début des années 70, ce qui en a faussé inévitablement l'image. En 1871, « Rimbaud chercha en Verlaine [...] un poète de la force », le poète qui allait écrire une *Ballade de la vie en rouge*, et non celui de la « chanson grise ». Rimbaud a cherché en Verlaine un homme de l'énergie, un « violent insurgé », un communard, un écrivain de la subversion. Pour Verlaine, « [l']arrivée de Rimbaud était [...] la révélation d'une force poétique et existentielle d'une intensité inconcevable ». La communauté se place donc sous le signe de la force. Steve Murphy tient à rappeler que nos deux poètes n'étaient pas homosexuels, mais bisexuels, tout en précisant que « l'homosexualité était investie d'une importance ontologique particulière, du fait même des dangers qu'elle comportait ». L'auteur poursuit par des considérations pertinentes sur les poèmes de l'*Album zutique*, poèmes à part entière, sur la censure, sur la difficulté de Verlaine à saisir le projet poétique de Rimbaud en 1872, ce qui peut-être explique pourquoi, dans ses vers de 1872, Rimbaud a tant raillé le Pauvre Lelian. L'auteur livre encore une mise au point concernant l'engagement révolutionnaire de Verlaine : le poème *Des morts* démontre que Verlaine n'a jamais renié ses opinions politiques. Enfin, Steve Murphy manifeste le désir de voir intégrer dans les éditions futures des œuvres de Rimbaud les versions proposées dans *Les Poètes maudits*, puisque selon l'auteur, qui a sans doute raison, Verlaine s'appuie pour ce travail exclusivement sur des manuscrits. Il est vrai que même les éditions qui se déclarent « plus que complètes » sont loin de reproduire toutes les versions connues des poèmes de Rimbaud⁴⁶. Enfin, Steve Murphy salue « le coup de projecteur des *Poètes maudits* », sans lequel « [l]es *Illuminations* et les vers qui les accompagnent auraient vraisemblablement été perdus et probablement détruits ». Beaucoup de remarques, dans cette

⁴⁶ *L'Œuvre-vie* (édition du centenaire établie par Alain Borer, Arléa, 1991, p. 1078) reproduit toutefois la version du *Cœur volé*, telle qu'elle est présentée dans *Les Poètes maudits*.

étude d'une rigueur impeccable, sont importantes et devraient permettre une approche moins mélodramatique et plus juste de la relation personnelle des deux poètes. Elle devrait également permettre de rectifier la trajectoire (un peu folle) de certains commentaires critiques qui, souvent encore, n'hésitent pas à faire la part belle à la légende sans chercher à affronter la réalité des existences de Verlaine et de Rimbaud.

Lloyd James Austin s'intéresse aux relations littéraires et personnelles de Verlaine et de Mallarmé.

L'auteur, à cet effet, salue le livre, toujours important, de Henri Mondor, *L'amitié de Verlaine et de Mallarmé*⁴⁷, tout en précisant qu'« après un demi-siècle de recherches », « une modeste mise au point peut n'être pas inutile ». Après avoir évoqué le professorat, ce « gagne-pain des poètes », l'auteur rappelle que la conscience poétique des deux poètes n'aurait jamais pu si vite se formuler sans leur commune découverte des *Fleurs de Mal* de Baudelaire. L'auteur cite de manière suggestive le commentaire que Mallarmé donne de l'un de ses sonnets « baudelairiens » : *Renouveau* (en fait, comme le montre la lettre à Cazalis du 4 juin 1862, le commentaire s'applique à la première version de ce poème, *Vere Novo*, qui est assez différente de la version définitive, qui effectivement s'intitule *Renouveau*⁴⁸). Mallarmé présente cette poésie comme d'un « genre assez nouveau », « où les effets matériels du sang, des nerfs, sont analysés et mêlés aux effets moraux de l'esprit, de l'âme ». L'auteur évoque un article sur *Le Spleen de Paris* et sur Baudelaire, que Mallarmé projetait d'écrire, et remarque qu'il « aurait été passionnant de le comparer avec celui de Verlaine ». Pourtant, les réserves disponibles, si l'on peut dire, sont suffisantes, et il aurait été facile à l'auteur d'établir, quant à Baudelaire, une comparaison intéressante entre l'essai de Verlaine et la notice de Mallarmé dans *Symphonie littéraire*⁴⁹. Maintes récurrences, maints soucis poétiques communs et nombre aussi de différents auraient pu alors être mis au jour. Lloyd James Austin relate ensuite les réactions épistolaires de Mallarmé (pétrées d'intelligence) aux recueils de Verlaine, et sa grande lucidité, au cours de ses lettres, où se mêlent « avec tact éloges et réserves ». En retour, pour ainsi dire, Verlaine rendra de grands services à Mallarmé en publiant à son endroit d'élogieuses notices dans *Les Poètes maudits* (Pr, 657-666) et dans *Les Hommes d'Aujourd'hui* (Pr, 790-795) (comme le rappelle l'auteur,

⁴⁷ Henri Mondor, *L'amitié de Verlaine et de Mallarmé*, Gallimard, 1940.

⁴⁸ Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 54-55. Voir aussi, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 34 et p. 1424-1425.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 263-264.

ce dernier essai doit beaucoup à la prodigieuse « lettre autobiographique » de Mallarmé⁵⁰). C'est Verlaine qui révèle au public le rêve mallarméen du grand Livre. Enfin, on sait tout ce que Mallarmé a fait pour Verlaine à l'occasion de sa mort en 1896, en termes de conférences et de poèmes. L'auteur estime finalement que dans cette amitié, « la part de Mallarmé est la plus belle et la plus riche ». On doit à Lloyd James Austin, dont il faut ici saluer la mémoire, cette minutieuse et féconde étude des incidences des relations de Verlaine et de Mallarmé qui, un demi-siècle après le livre de Henri Mondor, sont toujours à étudier dans le détail.

Michael Pakenham rappelle que le corpus connu de la correspondance de Verlaine est d'environ deux mille lettres. Encore celui-ci est-il tronqué, précise-t-il, puisqu'on y peut déplorer certaines lacunes, qui sont soit le fait de mauvais hasards, soit celui de destructions malveillantes. L'auteur souligne le manque de fiabilité de l'édition de Van Bever chez Messein⁵¹, ainsi que le grand intérêt de la correspondance de Verlaine, qui n'est nullement accessoire : Michael Pakenham cite une lettre de Verlaine adressée à un certain Henry Winter qui a permis de retrouver trois comptes rendus des *Fêtes galantes*, et une autre lettre dans laquelle Verlaine demande à son éditeur Lemerre de publier un recueil intitulé *Les Vaincus*. Il s'agit de documents de tout premier ordre. Michael Pakenham souligne également la souveraine liberté d'expression dont Verlaine fait preuve dans ses lettres, qui constituent un véritable laboratoire pour le travail sur le langage poétique. On attend avec beaucoup d'impatience désormais l'édition de Michael Pakenham, qui a tenu à rappeler brièvement, au cours de la présente étude, les nombreux centres d'intérêt, biographique, poétique, linguistique, de la correspondance verlainienne.

Ruth L. White consacre son étude à « Paul Verlaine : Poète des musiciens, musicien des poètes ». Tout le monde a connaissance de la grande musicalité de la poésie verlainienne, mais, selon l'auteur, on ne peut pas dire que ce génie s'explique par une quelconque éducation musicale du poète, qui n'en a point eu. Toutefois, il est évident que « Paul était captivé par les rythmes de sa vie » et qu'il a développé « un amour précoce et profond du rythme et de la mélodie ». L'auteur développe son étude autour de cette politique verlainienne du rythme, ce qui est essentiel. Verlaine, plus tard, fut toutefois entouré de musiciens, Emmanuel Chabrier, Charles de Sivry, Ernest Boutier entre autres. Les goûts rythmiques de Verlaine se sont certainement affinés et précisés à leur contact. À cette époque, selon

⁵⁰ Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, op. cit., p. 583-589.

⁵¹ *Correspondance de Paul Verlaine* publiée sur les manuscrits originaux avec une préface et des notes par A. Van Bever, Paris, Messein, 1922 (tome I), 1923 (tome II), 1929 (tome III), republiée par Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1983.

Lepelletier, il se passionnait pour Offenbach et Hervé. La poésie de Verlaine va susciter l'intérêt de centaines de compositeurs, et l'on compte pour son œuvre plus de 1550 titres : « [l]e *musicien des poètes* va devenir le *poète des musiciens* ». Sa vie durant, Verlaine multiplie les projets de collaboration avec des musiciens. Remacle, Fauré se sont attaqués à la poésie de Verlaine qui, comme le suggère l'auteur, semblait parfois plus préoccupé par ses droits d'auteur que du devenir musical de ses vers. Sur la fin de sa vie, Verlaine fera partie de la SACEM. On peut regretter simplement que cette synthèse sur « Verlaine et les musiciens » se termine par l'attristante épithète de Valéry : « Verlaine, misérable carrière de misère, grossièreté des mœurs et des idées – *mais ce chant* – [...] », ce qui risque de faire de l'acte musical l'alibi du transcendant. On aurait également souhaité une étude plus différenciée des mises en musique de Verlaine, car on conviendra que de Fauré à Stravinsky l'appréhension de l'être musical verlainien (au niveau surtout de l'ordonnance des pulsions) ne peut être que différente. C'est justement tout l'intérêt de ces « adaptations », qui sont autant de précieuses écritures-lectures de la poésie verlainienne, selon les potentialités que chaque époque a souhaité (r)éveiller dans le tuf musical du poète.

Dans « Images et visages du poète », Philippe Hoch interroge le *topos* de la laideur de Verlaine, tel que l'ont infatigablement répandu les proches du poète, Jules Renard, Charles Morice, Edmond Lepelletier. « L'iconographie verlainienne est [...] surabondante », précise l'auteur, avant de rappeler les différents travaux parus sur Verlaine. L'auteur évoque alors les portraits de Verlaine à quatre ans, le Verlaine de Bazille, du *Coin de table*, avant d'aborder le problème des dessins de Delahaye. La valeur des œuvres graphiques de Delahaye ne doit pas être sous-évaluée, souligne l'auteur, puisque Verlaine a eu soin de « les découper et les conserver avec soin, en dépit d'errances et de déménagements continuels, tout comme il avait gardé les dessins de Germain Nouveau, autre épistolier impénitent doublé d'un dessinateur talentueux ». Les dessins de Delahaye dépassent le « simple intérêt documentaire ». Suivent ensuite des considérations de l'auteur sur Verlaine dessinateur, sur les dessins « à l'hôpital », et sur Cazals, le « peintre ordinaire » du poète. L'étude de Philippe Hoch est précise, minutieuse, documentée. Les images et visages du poète montrent à quel point et comment « Verlaine aimait la vie sous tous ses aspects, depuis les plus grandioses jusqu'aux plus grotesques... »⁵². Il ne fait nul doute que ces dessins et portraits ont une valeur propre, autre que périphérique ou

⁵² Frédéric-Auguste Cazals et Gustave Le Rouge, *Les Derniers Jours de Paul Verlaine*, Mercure de France, 1911, p. 212.

anecdotique ; on aurait seulement aimé que Philippe Hoch pousse plus loin ses investigations. La question iconographique ne doit pas être abordée sans que parallèlement soit interrogé le dispositif poétique verlainien, ainsi que la veine existentielle dont procède ce choix verlainien d'un tel régime d'existence graphique et pictural. La question de la figuration et de la représentation aurait alors pu être discutée. Le dispositif iconographique qui prend place autour de Verlaine (sollicité, encouragé par Verlaine) fait partie intégrante d'une stratégie de communication voulue par le poète, et à cet égard indissociable d'une vision du monde, de soi et des individus. Aux yeux de Verlaine, un autre support matériel aurait certainement trahi le sens de ce style de vie, lourd de sens pour lui puisque *choisi*, dans lequel il supputait certainement un mode salutaire de (dé)représentation de soi, que la poésie ne lui fournissait pas toujours.

Claude Lapaire évoque Auguste de Niederhäusern-Rodo, qui « fut le premier sculpteur à immortaliser les traits de Verlaine », dès 1889. Verlaine a réagi à un buste de Rodo de 1893 dans un sonnet de *Dédicaces* (Po, 605), et dans une note sur le sculpteur (Po, 1245-1246). Je ne suis pas certain qu'il faille, à l'instar de Claude Lapaire, voir dans le témoignage de Verlaine uniquement des « marques d'estime » à l'endroit de Rodo. On conviendra que le sonnet de *Dédicaces* est assez ambigu. Si Verlaine, sans doute, reconnaît le talent de Rodo, il ne se reconnaît pas à proprement parler. Verlaine apprécie la sculpture, mais non pas comme *sa* sculpture. C'est que Verlaine, en tant qu'homme de la modernité, ce « *bilioso-nerveux* » (Pr, 600), ne se considère pas comme l'homme de la pensée puissante, de la pensée forte : « L'artiste [Rodo] est complet, ouvrier joyeux de pétrir la glaise, poète soucieux d'intellectualiser l'œuvre », écrit-il. En fait, Verlaine aurait certainement préféré la maquette commencée par Rodo peu après sa mort et exposée en mai 1899, qui est assurément la grande œuvre du sculpteur sur le poète : « Par rapport aux deux dessins de 1896 [note Claude Lapaire], on constate que Rodo avait abandonné le projet d'un simple buste posé sur un piédestal contre lequel sont fixés des reliefs, selon le schéma habituel, purement additif, des monuments du XIX^e siècle. Il s'attacha à un plan plus ambitieux : du poète avec le socle et faire surgir de ce dernier les allégories féminines évocatrices des textes ou des aspirations de Verlaine, sans briser les lignes générales de l'œuvre. Cette idée était complètement nouvelle. Jamais un sculpteur n'avait osé pareille synthèse. Même Rodin n'avait pas rompu avec la tradition de placer la figure à honorer sur un socle indépendant ». Toutefois, ce type d'œuvre recevra, comme il se doit, un accueil défavorable, à en juger les reproches formulés

par Paul Vitry dans *Art et Décoration* et par Henry Marcel dans *La Gazette des beaux-arts* à l'occasion de l'exposition d'une troisième version de la maquette. Claude Lapaire évoque par la suite « les *Muses* de 1904 [qui] marquent un changement de style complet. Les formes sont pleines, les corps épanouis et tranquilles, le modelé tout en douceur prend délicatement la lumière dans la plus grande sérénité ». Après bien des difficultés, le monument est inauguré au Jardin du Luxembourg le 28 mai 1911. La statue de 1911 cause de nombreuses déceptions : Henry Bourgerel n'hésite pas à proclamer la supériorité des maquettes antérieures de Rodo sur la statue achevée du Luxembourg. La génération de l'avant-garde reprocha à la statue de ne pas rompre avec la figuration. Claude Lapaire explique cette mauvaise réception : « Les trois éléments du monument sont séparés et nettement différenciés, aussi bien par la texture des trois blocs que par la façon dont ils jouent dans la lumière. Rodo, qui dans sa maquette de 1899, avait ardemment cherché la fusion – révolutionnaire – de ces trois éléments, est retourné à la tradition additive. Il place ainsi au centre – dans le sens géométrique et psychologique du terme – le groupe des Muses, véritable cœur du monument, le buste colossal semblant planer dans un autre monde ». Voilà Rodo renouant avec la pensée monumentale, telle que la figurait le buste de 1893 auquel, selon moi, Verlaine avait « réagi », alors que dans la maquette torturée de 1899, Rodo avait fait la part belle à la fantasmagorie verlainienne, au corps du poète et à ses individuations étranges. Il faut saluer toutefois le courage de Rodo, dont Lapaire montre l'obstination à vaincre les difficultés matérielles, les réticences idéologiques (il était suisse), les pressions de toutes parts : l'histoire de la statue s'étale sur quinze années. Claude Lapaire d'ailleurs prend la défense de l'œuvre du Luxembourg, contre ses détracteurs. On doit à Claude Lapaire d'avoir rappelé l'intérêt des sculptures verlainiennes de Rodo, au cours de cette étude passionnante et pleine de subtiles analyses, une des plus remarquables, sans aucun doute, de cet ouvrage, qui tient décidément beaucoup de ses promesses.

Pierre-Édouard Wagner rappelle que la part messine dans la vie de Verlaine est limitée. Ce n'est qu'à partir de 1890 que Verlaine a repris goût à Metz. Metz ne s'est pas montré tendre vis-à-vis de l'enfant du pays, puisqu'on ne peut pas dire que les journaux messins ont dignement célébré sa mort. *Le Lorrain* consacre à cette occasion un article désastreux sur Verlaine, qui va contribuer pendant longtemps à affermir l'ignorance du poète dans la cité. Il faut attendre 1919 (Metz revient à la France, qui va alors partir à la recherche de sa « francité ») pour que le poète soit commémoré. Mais il s'agit, on s'en doute, plus d'une célébration opportuniste que d'une véritable compréhension du poète. Pierre-Édouard Wagner évoque

ensuite l'histoire tumultueuse du Verlaine d'Aman-Jean, dont l'acquisition par la ville natale du poète ne s'est fait qu'au prix de difficultés de toutes sortes. En 1925, sous l'impulsion de Gustave Kahn, un buste de James Vibert est remis à la ville de Metz. Tout ceci aboutit en 1996 à l'exposition de Metz, point nodal de la longue et difficile reconnaissance messine du poète dont Pierre-Édouard Wagner a évoqué les moments forts. De nos jours, on peut avoir foi, comme Pierre-Édouard Wagner, en un « nouveau siècle de Verlaine », tant Verlaine reste à découvrir, et que, peut-être plus que tout autre, il est celui qu'on cherche actuellement, qu'on ira chercher, pour des réponses ou pour des rythmes⁵³. Cet ouvrage contribue d'ailleurs à marquer un temps nouveau dans l'approche de Verlaine.

L'exposition consacrée à Paul Verlaine a rassemblé pas moins de 213 pièces concernant le poète. La liste des pièces présentées a été établie avec le concours de Gérard Martin, Anne Pinget, Nicole Prévot, Valérie Thomas et Pierre-Édouard Wagner.

Yann Frémy

Glanes

I

Emmanuel des Essarts, « La Poésie en 1869 », *Revue populaire de Paris*, septembre 1869.

Paul Verlaine a débuté en même temps que F. Coppée. C'est son digne frère d'armes. Il y a chez lui, peut-être, une originalité plus intense et plus profonde, encore déguisée par des bizarreries et des imperfections, mais qui éclatera avec un retentissement formidable. Nous attendons surtout Paul Verlaine à ses *Vaincus*, poèmes inspirés par les idées les plus radicales. Alors sa science de style, qui l'a classé parmi les artistes, sera mise au service de passions impétueuses, et l'on verra quelle sève et quel sang bondissent dans la poitrine de cette muse véhémence. Aujourd'hui donc, Verlaine, comme un lion qui s'essaierait les ongles, en jouant avec des carlins et des sapajous, nous donne une ravissante bagatelle, une série d'exquises frivolités, une suite de tableautins de Watteau, traduits en rythmes agiles et en rimes câlines et fantasques, en un mot des *Fêtes galantes*.

⁵³ Pour les raisons énoncées par Jean-Pierre Giusto, dans « Rimbaud et le XX^e siècle », in *Rimbaud au Japon*, actes du colloque de Sendai du 22-24 novembre 1991, P.U. de Lille., coll. « problématiques », 1992, p. 131-145.