



CLASSIQUES  
GARNIER

AROUÏ (Jean-Louis), DEBAUVE (Jean-Louis), FRÉMY (Yann), NICOLAS (Hun-Chil), « Comptes rendus », *Revue Verlaine*, n° 6, 2000, p. 215-232

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14712-1.p.0221](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14712-1.p.0221)

*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.*

© 2000. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## Comptes rendus

**Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, introduction et notes de Martine Bercot, Le Livre de Poche, coll. classique, 1996, 224 pages.**

Pour qui apprécie le premier recueil de Verlaine, l'édition des *Poèmes saturniens* par Martine Bercot présente quelques avantages, mais aussi de sérieux inconvénients.

Puisqu'il est de coutume de commencer par les diverses améliorations qu'une nouvelle « donne » éditoriale ne manque pas de proposer, il convient ici de saluer l'initiative du *Livre de Poche* qui a bien voulu faire du recueil des *Poèmes saturniens* un « volume à part », ce qu'il était à l'origine. Sur le plan formel, l'autonomie de l'œuvre est donc renforcée : dès lors, elle devrait pouvoir l'être sur le plan sémantique. Dans ce cas, il s'agit d'un incontestable *pas gagné* sur nombre d'éditions qui « noyaient » le recueil des *Poèmes saturniens* parmi d'autres œuvres (jugées plus prestigieuses), quand celui-ci n'était pas tout simplement désigné comme accessoire, sorte de *persona non grata* dans le monde du livre. Ainsi au frontispice d'une des éditions Borel peut-on lire : « *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens* »<sup>1</sup>. La mention « précédé de... » retentit réellement comme un mot d'excuse, le souci d'exhaustivité de l'éditeur semblant seul légitimer cette (regrettable ?) incursion des *Poèmes saturniens*. Pour sa part, l'édition Cuénot se contente de coupler *Poèmes saturniens* et... *Fêtes galantes*<sup>2</sup>. L'édition Bercot concourt ainsi à conférer à ce recueil la dignité (formelle) qui est la sienne. Espérons que cette « indépendance » nouvelle des *Poèmes saturniens* soit confirmée à l'avenir.

Un des autres apports de cet ouvrage réside dans un choix éditorial amélioré puisque Martine Bercot a choisi de conserver les pages de garde présentes dans l'édition originale. L'effet sémantique d'une telle option formelle ne tarde guère à se faire attendre. Sous ce jour nouveau, la dernière partie des *Poèmes saturniens* peine à être qualifiée de « fourre-tout », ce qu'elle n'est évidemment pas. La restitution de ces pages est en effet indispensable à l'économie du recueil, et plus généralement à son « intelligence ».

Enfin, l'on peut saluer les textes sélectionnés par Bercot pour figurer en appendice : choix classique mais nécessaire. Si la « *Critique des Poèmes saturniens* » naturellement s'impose – attention toutefois à ne pas lire le re-

---

<sup>1</sup> Paru chez Gallimard, coll. *Poésie*, 1973.

<sup>2</sup> Paru dans le *Livre de Poche*, 1972.

cueil de 1867 à partir de la *Critique* de 1890 qui est tout sauf une préface – le fait d’avoir intégralement reproduit l’essai de 1865 sur le poète des *Fleurs du Mal* est une bonne chose, puisque la poétique de Baudelaire est bien le signifiant majeur des *Poèmes saturniens*.

Malheureusement, ce sont là les seules avancées notables proposées par l’édition Bercot, celles-ci allant d’ailleurs dans le sens d’une réparation, d’une reconstitution de l’intégrité du recueil. Pour le reste, les propos de Bercot ne sont guère à la hauteur de ce que suggère (pourtant clairement) la structure de l’œuvre. Certaines affirmations de Bercot ne sont pas sans poser de sérieux problèmes. De manière flagrante, l’introduction prend le contre-pied de ce que fait apparaître le choix éditorial initialement retenu. L’interprétation donnée par Bercot ne correspond pas du tout à ce que dégage naturellement la forme du recueil ainsi présentée, comme si Bercot n’avait pas pris note de ce qu’une telle résolution impliquait nécessairement comme données sémantiques ; étrange décision qui a pour conséquence que le lecteur se retrouve face à une édition *en voie de scission*, contradictoire du moins. Bercot refuse au recueil des *Poèmes saturniens* l’autonomie qui lui revient de droit ; structurellement, elle distingue chez Verlaine « le souci d’étouffer un premier livre, encore mince » (hypothèse non valide) (p. 7) ; génétiquement, Bercot considère le foyer (baudelairien) d’organisation du recueil comme tardif, pour ne pas dire artificiel. Au niveau de l’introduction, tout concourt à priver le recueil de la dignité et de l’autonomie qui sont les siennes. Bercot semble faire des *Poèmes saturniens* une œuvre à caractère hybride ou une sorte de recueil à vocation propédeutique : elle refuse de fait de « réévaluer » le recueil, ce que l’on était pourtant en droit d’attendre au vu du choix éditorial initialement sélectionné. Pourquoi une telle contradiction ? Visiblement, Martine Bercot se laisse passablement abuser par la très pernicieuse « *Critique des Poèmes saturniens* » où Verlaine propose de distinguer ce qui constitue la part « écolière » (p. 214) de sa poétique de ce qui appartient déjà (selon lui) au domaine du « définitif écrivain » (*ibid.*). En fait, du surplomb stratégique et vaguement transcendant de la *Critique* de 1890, Verlaine (sciemment) fausse la signification (immanente) des *Poèmes saturniens* de 1867. Dans leur pure historicité, les *Poèmes saturniens* sont parfaitement cohérents, mais Bercot ne voit dans ceux-ci qu’une interminable série d’emprunts, d’imitations et de masques : l’accent est mis sur l’hétérogénéité et la discontinuité d’un recueil qui est, à maints égards pourtant, indivis et logique. Il est donc temps d’abandonner l’idée d’une quelconque première œuvre(tte) pour celle d’un recueil *inté-*

*gralement assumé par Verlaine.*

Le caractère « baudelairien » des *Poèmes saturniens* est également fort mal compris par Bercot. En insistant avec beaucoup trop de force sur la présence de lieux communs et autres poncifs dans le recueil, Bercot oublie précisément tout ce qui constitue l'« intensité de mélancolie » (voir p. 12) et la vitalité propres aux *Poèmes saturniens*. Cet inflationnisme mène Bercot à d'assez considérables impasses critiques, comme le montre l'extrait suivant : « Ainsi de *Mon rêve familier*, poème sur l'amour, tout imprégné, pour le chercheur de mots et d'images, de réminiscences baudelairiennes et comme de citations-valises, si l'on peut dire, et aussi poème sur l'absente, autre lieu commun, baigné de l'obsession de Nerval, et cependant tout verlainien » (p. 14). La confusion s'installe. Bercot refuse à ce recueil la productivité qui est la sienne. Aucun des nombreux pièges tendus au critique lorsqu'il aborde les *Poèmes saturniens* n'est véritablement, dans ce cas, évité.

L'appareil de notes, quantitatif, fastidieux, reprend massivement ceux des éditions Bornecque, Borel et Robichez. La perspective *très générale* qui est celle de ces annotations trahit une lecture non personnelle de l'œuvre. À cette série quelque peu informelle manque certainement un centre, une signalétique suffisamment précise pour que le lecteur puisse bénéficier d'une *vision* de l'œuvre. Ni l'introduction ni les notes ne permettent donc de constituer une compréhension tant soit peu novatrice des *Poèmes saturniens*.

En résumé, en dépit de choix éditoriaux bienvenus, l'édition Bercot ne modifie guère l'approche que l'on peut avoir des *Poèmes saturniens*. De ce fait, on ne peut pas dire qu'il s'agisse dans le cas présent d'une *nouvelle* édition du premier recueil de Verlaine.

**Yann Frémy**

***Mémoire de la critique. Verlaine, textes choisis et présentés par Olivier Bivort, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, 506 p.***

En inaugurant, il y a un peu plus d'un an, une nouvelle collection : « Mémoire de la critique » avec des volumes consacrés à Musset, Stendhal, Nerval et celui sur Verlaine que nous présentons ici, les presses de l'Université de Paris-Sorbonne rendent, tout en comblant une lacune, un

important service à tous les chercheurs ou admirateurs des écrivains concernés car, sous ces titres neutres, sont réunies un ensemble d'études critiques et d'analyses contemporaines de l'auteur, souvent restées enfouies dans d'obscures publications qui, même signalées dans les bibliographies, sont loin d'être toujours accessibles. Sont ainsi évités de nombreux et souvent fastidieux dépouillements de revues, même s'il reste encore beaucoup de petites notules à découvrir.

Évidemment, et c'est le cas pour Verlaine qui a publié pendant trente ans de 1866 à 1895 et collaboré à de multiples journaux et revues, il était impossible de redonner intégralement, dans un volume de taille raisonnable, tout ce qui a été écrit à son propos. C'est pourquoi M. Bivort, à qui on doit ce regroupement, s'est limité avec raison à un choix de textes concernant l'œuvre du poète plus que sa vie, en insistant sur la période antérieure à *Sagesse* où l'audience de l'écrivain était encore relativement réduite et n'a donc suscité qu'un nombre assez limité de réactions.

Sur les vingt-trois morceaux antérieurs à 1881 qui présentent, selon une expression de Maurras, un Verlaine « préverlainien », cinq sont en réalité des lettres adressées à l'auteur, dont deux de Sainte-Beuve ont paru du vivant de Verlaine, celle de Banville trois ans après sa mort en 1898 et les deux de Mallarmé seulement en 1925 et 1933. Mais le petit nombre de documents pour cette période justifiait leur adjonction.

Le reste du volume (quarante-cinq textes) se poursuit jusqu'en septembre 1895, soit environ trois mois avant la mort de Verlaine, date-limite retenu par l'éditeur ; ce qui fait que, malgré leur mérite, certains articles parus au lendemain du décès ont été écartés de même que les notices nécrologiques.

Plusieurs de ces morceaux sont assez longs comme le texte de Louis Desprez dans *La Revue indépendante* de 1884 ou les articles de Jules Lemaitre, Georges Bonnamour et Jules Tellier de 1888, Édouard Rod, Charles Morice et Robert de Souza en 1892. Il n'était certes pas souhaitable de pratiquer des coupes dans les études de Gabriel Vicaire et C. Chollet (1894), non plus que dans celle de Charles Maurras (1895), qui sont importantes et peu connues ; mais quelques autres comme celles de Charles Morice ou Léon Bloy auraient pu à notre avis subir quelques retranchements, notamment dans les citations, pour laisser place à des extraits d'autres auteurs comme par exemple Georges Bouret à qui on doit une étude sur les décadents dans *La Province* de février 1887, qui se veut « littéraire et humoristique » ; ou celles signées Lycophon dans

*L'Événement* d'octobre 1887 et titrées : « Mes incursions décadentes » ; ou encore celles de B. de Monconys dans *La Vie moderne* de novembre 1886 et l'étude de Georges Vanor sur *L'Art symboliste* de 1889.

L'éditeur a écartée d'emblée la critique étrangère, notamment belge (qui a fait l'objet d'une étude séparée de sa part) et a insisté surtout sur l'œuvre plus que sur la biographie ou la vie de bohème de Verlaine. Certes l'étude d'Antoni Lange sur le symbolisme publiée en polonais à Varsovie en 1887 pouvait être omise malgré son intérêt. Mais une de celles de l'italien Vittorio Pica (l'éditeur cite celle de Turin de 1888, mais elle avait été précédée d'une autre à Naples en 1885) aurait mérité au moins un extrait car celle de 1888 a été partiellement traduite dans *La Cravache parisienne*. Sa méthode n'a d'ailleurs pas toujours été absolument stricte car il a retenu un texte, d'ailleurs fort acerbe, d'Édouard Rod paru dans la *Bibliothèque universelle et revue suisse* de 1888 qu'il aurait alors pu compléter par l'étude beaucoup moins virulente, et finalement plus honnête, d'Émile Hennequin dans la *Revue de Genève* de 1886.

Ces remarques sont loin de diminuer l'intérêt du volume. Certes les sautes d'humeur de l'entrepreneur de démolitions que fut Léon Bloy sont bien connues, mais qui aurait pu deviner que l'auteur célèbre du *Dictionnaire universel des contemporains*, Louis Gustave Vapereau, avait rendu compte en 1867 des *Poèmes saturniens* dont il souligne « l'affectation de bizarrerie » ; il ne changera pas d'avis sur l'auteur et sa notice, dans l'édition de 1893 de son dictionnaire (non reproduit ici), est du même ton : « Son œuvre et sa vie furent également manqués ». Même quand la notoriété de Verlaine sera à peu près unanimement reconnue, il y aura encore des réticences comme dans l'*Histoire de la littérature française* de Charles Gidel qui observe en 1891 qu'il « affecte une obscurité systématique ».

Pourtant il est intéressant de noter que, dans une longue étude de 1894 intitulée : « Les Décadents », un certain C. Chollet qui n'a pu être identifié, reconnaît aux vers de *Sagesse* « une beauté étrange et troublante » alors que, pour la partie décadente de l'œuvre (il cite Rimbaud et René Ghil), « le poète et l'homme sont remplis de disparates [...] et de contradictions ». D'après le titre de la revue qui publia l'article, l'auteur était certainement un enseignant car il se livre ensuite à une analyse technique sommaire de la versification, pour relever – mais ce n'est pas le seul – l'incohérence des vers de 13 syllabes ou des rimes féminines successives. À l'inverse, Robert

de Souza, en 1892, expliquait que c'est par « les mètres impairs que Verlaine a peut-être été le plus créateur ».

Aucun des auteurs retenus ne fait évidemment allusion à l'aventure rimbaldienne ; l'auteur des *Illuminations* n'est d'ailleurs cité qu'environ cinq fois comme Moréas, sauf pour Chollet qui reproduit deux strophes du sonnet des *Voyelles* et Maurras qui consacre deux pages à leur collaboration littéraire. Le second supplément du grand Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle, dont l'article, très objectif, aurait mérité une reproduction partielle, se livre même à un curieux tour de force en expliquant que Verlaine s'est converti au catholicisme et a composé les vers de *Sagesse* à la suite d'un séjour qu'il fit en 1875 à la Chartreuse de Montreuil sur Mer ! Ce séjour est réel, mais il a duré à peine une semaine peu après son départ de Belgique.

L'ouvrage se termine par des notices biographiques substantielles sur les auteurs des textes reproduits, avec renvois pour les pseudonymes et références bibliographiques. Ce travail est loin d'être inutile car peu de verlainiens sans doute savent qui est Charles Bataille, Victor Jeanroy ou Henri Nicolle. Signalons ici à l'annotateur que le premier recueil de Michel Abadie a été publié en 1888 et qu'Armand Gouzien fut aussi un compositeur de musique à qui l'on doit diverses œuvres orchestrales et qui mit en musique des poèmes de ses amis, comme *L'Orgue* de Charles Cros. Enfin c'est sans doute par suite d'une erreur matérielle que dans la bibliographie de Mallarmé, la *Correspondance complète* se limite à la seule réimpression de Bertrand Marchal pour les années 1862-1871, alors qu'on rencontre de nombreuses lettres de Mallarmé à Verlaine dans les onze volumes de l'édition Mondor-Austin, la dernière datant du 23 juillet 1895.

**Jean-Louis Debauxe**

**Ivan Gobry, *Verlaine et son destin*, Pierre Téqui éditeur, coll. *L'auteur et son message*, 1997, 335 pages.**

L'insipide petit livre d'Ivan Gobry comporte trois parties toutes regroupées sous le sème vaguement conceptuel du « destin » : « La lutte contre le destin » (1844-1873) », « La fuite du destin (1873-1883) », « L'abandon au destin (1883-1896) ». L'hypothèse critique de cet ouvrage est des plus éculées : Verlaine est hanté par « un démon biface : celui de la boisson et de la luxure » (p. 9) ; de ce fait, « [c]e grand poète, ce magicien des sons [...] fut [aussi] une crapule » (*ibid.*). « Opposition flagrante » s'exclame Gobry (comme s'il avait l'exclusivité de cette postulation absurde) « que seuls

expliquent le destin et la résistance au destin » (*ibid.*) [!!!]. Après de navrantes pages consacrées à l'envahissement de la sensualité chez Verlaine et aux inévitables tendances scatologico-alcoolico-géniales de sa poétique (qui en constituent le « destin funeste ») viennent inéluctablement les « analyses » consacrées au cas-Mathilde et au cas-Rimbaud. En résumé : Sainte-Mathilde, priez pour nous ! Affreux, vilain Rimbaud ! (qui Gobry croit-il impressionner ?). Pour Verlaine, Mathilde est « l'anti-destin » pour ne pas dire l'antidote. « [U]ne seule issue [au] mal [de Verlaine] : Mathilde » (p. 75) renchérit l'auteur. On n'évoquera jamais assez la mémoire de Mathilde, cette « fleur de pureté » (p. 71), symbole de « vertu » (p. 72), cette « Femme » (*ibid.*) qui a pour mission « d'unifier l'âme de son mari, de créer l'harmonie de la chair et de l'esprit, de la volupté et du sentiment » (p. 88). Mathilde, toujours, si pleine « de courage et de résolution » (p. 92) ! Par voie de conséquence, Rimbaud représente pour Verlaine l'appel du destin. Successivement Gobry traite Rimbaud de « misérable petit aventurier, cynique et imbu de lui-même » (p. 95), de « blanc-bec » (*ibid.*), de « personnage détestable » (p. 96), d'« écornifleur paranoïaque » (*ibid.*), de « petit scélérat » (p. 100) : la liste n'est malheureusement pas limitative. Les insultes sont nécessairement de mise pour qui n'a pas la compétence requise pour parler correctement de la vie et de l'œuvre de Rimbaud.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage se trouvent les chapitres consacrés à la période cellulaire, puis anglaise de Verlaine, à son séjour à Rethel ainsi qu'à sa rencontre avec Lucien Létinois. Ceux-ci sont tous plus caricaturaux les uns que les autres.

La troisième partie de l'ouvrage ne vaut guère qu'on s'y attarde, à moins de vouloir consacrer aux erreurs, contresens et grossiers préjugés qui ne manquent pas de s'y trouver un numéro entier de la présente revue, ce qui serait bien sûr du gâchis et de la perte de temps.

Inutile donc d'insister sur le fait que cet empilement d'insultes et de tenaces stéréotypes n'apporte rien quant à la connaissance que nous pouvons avoir de Verlaine. Ce type d'ouvrage dont le caractère funeste n'a d'égal que la moralité douteuse est à ce point d'ineptie heureusement rare : que le lecteur rende service à Verlaine en l'ignorant tout simplement.

**Yann Frémy**

**Paul Verlaine, *Nos murailles littéraires*, textes retrouvés, présentés et annotés par Michael Pakenham, Paris, l'Échoppe, 1997, 94 p.**

La mention d'*Œuvres complètes* qui figure sur les deux volumes de Verlaine de la collection de la Pléiade va, avec l'importante publication de M. Pakenham, devenir obsolète, car il faudra désormais y ajouter au moins six chroniques pour la prose (plus une d'attribution incertaine) et cinq pièces nouvelles pour la poésie, en collaboration avec François Coppée et Edmond Lepelletier, deux d'entre elles se trouvant toutefois dans le n° 3-4 de la *Revue Verlaine*. Même lors de la parution, ce titre était d'ailleurs fallacieux pour la poésie car Jacques Borel, leur annotation après Yves-Gérard Le Dantec, spécifie expressément dans son avant-propos qu'à la demande de l'éditeur, le recueil *Femmes* et les « pièces délibérément obscènes » de l'*Album zutique* (il y en a quatre) ont été écartées. L'éditeur ajoute en outre que trois des autres pièces retenues ont été réunies sous le titre de « Vieux Coppées », titre qui a certes été utilisé par Verlaine, mais pas dans cet *Album zutique* (leur texte comporte d'ailleurs, sauf pour la seconde, quelques erreurs notamment dans la ponctuation, qui seront corrigées en 1989)<sup>3</sup>.

Quoi qu'il en soit, parti à la recherche de la première publication d'une caricature de Verlaine par un certain Jules Péaron en 1867, M. Pakenham est tombé sur une collection, incomplète de trois numéros, d'une revue inconnue de 1867 : *La France artistique*, dans laquelle il eut la surprise de découvrir quatre chroniques en prose, rassemblées sous le titre : « Nos murailles littéraires », entre le 14 septembre et le 2 octobre 1867, une étude sur la seconde série des *Hommes du jour* d'Eugène Vermersch, le compte rendu des obsèques de Baudelaire (texte certes déjà publié, mais d'après une coupure de presse non localisée), enfin deux « Complaintes » dues à la plume commune de Verlaine, Coppée et Edmond Lepelletier.

L'un de ces articles lui a enfin permis de redécouvrir trois gazettes rimées dues à Verlaine et Coppée sous le pseudonyme Eliseo dans une autre revue peu connue : *Les coulisses parisiennes*, dont une seule, du 1<sup>er</sup> octobre 1887, est reprise ici, les deux autres l'ayant été dans le n° 3-4 de la *Revue Verlaine* (p. 154-164). Ces dernières pièces étaient restées inconnues des éditeurs de la Pléiade qui ne mentionnent que la collaboration de Verlaine au *Hanneton*. Pour permettre au lecteur de bien comprendre les allusions des textes qui concernent *Le Figaro*, l'éditeur y ajoute en appendice des

---

<sup>3</sup> *Strictu sensu*, la mention d'*œuvres complètes* aurait dû être écartée pour les poésies de René Char parues en 1980 dans la même collection, bien qu'elle ait été expressément retenue par l'auteur, puisqu'il a continué à versifier jusqu'à sa mort en 1988.

extraits d'un article de Villemessant annonçant la parution du *Petit Figaro* avec diverses primes pour les abonnés.

L'importante introduction et les notes de M. Pakenham, agrémentées de quatre illustrations dont un portrait de Vallès qui avait été déjà repris dans la *Revue Verlaine*, à laquelle il faut cependant se reporter car certains détails de présentation n'ont pas été repris ici, nous permettent de faire le point sur l'activité littéraire de Verlaine en 1867 qui est assez mal connue (elle est résumée dans un tableau des publications auquel il aurait été bon de joindre la référence à la *Revue Verlaine*). Le poète a surtout collaboré au *Hanneton*, dirigé par son ami Eugène Vermersch, le futur communard, qu'il retrouvera à Londres en 1873, et à la *Revue des lettres et des arts* du brestois Armand Gouzien. Il faudra désormais y ajouter *La France artistique* et *Les Coulisses littéraires* ; et il n'est pas impossible qu'il subsiste d'autres articles à découvrir. En tout cas cette publication nous montre, ce qui jusqu'à présent avait été à peine souligné, que dès ses débuts littéraires, il a eu une activité journalistique importante et qu'il était bien introduit dans certains milieux littéraires.

Les articles groupés sous le titre « Nos murailles littéraires » concernent *Le Figaro*, Alphonse Daudet, objet d'un chapitre des *Hommes du jour* de Vermersch, Barbey d'Aurevilly, Jules Vallès et Louis Veillot. Ces textes, assez acerbes à l'encontre des auteurs analysés, restent finalement un peu secondaires dans l'ensemble de l'œuvre verlainienne. Plus tard il se réconciliera, littérairement parlant, avec Barbey d'Aurevilly et Jules Vallès, comme le remarque M. Pakenham ; mais il maintiendra son opinion péjorative à l'égard de Daudet. Par contre la page sur Veillot est la seule qu'il ait consacrée à cet auteur.

Le plus curieux est l'article intitulé : « As-tu vu Cabaner ? » qui avait échappé à Lefrère et Pakenham dans leur *Cabaner poète au Piano*. Verlaine y évoque des rencontres personnelles avec le musicien qui ne seront pas reprises en 1895 dans *Confessions*, seul autre texte important où il parle de ce bohème. Surtout, il y donne une version intégrale du célèbre morceau de Cabaner *Le Pâté*, dans une version différente de celle publiée en 1878, car elle comporte une dizaine de variantes (nous n'avons pas vérifié celle de 1876), outre la ponctuation et les coupures de quelques vers. Et ces variantes seront maintenues dans la citation partielle qui figure dans *Confessions*. Son attribution à leur auteur nous paraît incontestable.

La partie poétique retrouvée se compose de trois morceaux, outre les deux repris dans la *Revue Verlaine* : deux plaintes dont l'une est sur l'air de celle de Fualdès, et une gazette rimée. Elles sont signées de pseudonymes qui dissimulent une collaboration commune de Verlaine et Coppée, avec Lepelletier pour la première plainte. Cette découverte permet de porter à quatorze les poèmes de Verlaine parus après les *Poèmes saturniens* et avant les *Fêtes galantes*, dont quelques pièces paraîtront toutefois préalablement en revue (deux en 1867 et six en 1868, plus une revue de l'année 1867). Le poète était donc loin d'être resté inactif<sup>4</sup>. Leur forme est évidemment plus satirique et même un peu virulente. L'humour y est aussi un peu lourd, mais c'est assez courant à l'époque (voir les légendes des dessins de Cham). Pour notre part, ces trois pièces ne nous semblent pas absolument significatives ; mais étant composées en collaboration, il est difficile d'apprécier ce qui est sorti de la plume de l'auteur des *Fêtes galantes*.

L'ensemble ainsi présenté étant pratiquement inédit, nous aurions souhaité que M. Pakenham nous donne quelques précisions sur le rédacteur en chef de *La France artistique* Pierre Laurence et ses éventuels rapports avec Verlaine qui avait peut-être été introduit par Amédée de Ponthieu (mais ces deux noms ne sont cités ni dans les deux volumes de la Pléiade, ni dans les biographies de Verlaine).

Outre quelques fautes d'impression à corriger (par ex. p. 64 vers 29, il faut certainement lire *suranné* au singulier ou alors ajouter un *sic*), signalons deux autres détails à reprendre :

L'article de Villemessant, p. 69 mentionne une note 13 qui est absente. Mais l'explication figurait déjà dans la note 61 de la p. 85 à laquelle il suffisait de renvoyer, comme le fait d'ailleurs la note 11.

P. 61 v. 8, il faut lire Brard et non Biard. Le nom exact est en réalité : Brard Saint-Omer, selon une lettre de Barbey d'Aureville à Baudelaire de 1859 (v. la note de Claude Pichois à propos de cette lettre), ou alors ajouter un *sic* si l'orthographe était correcte. Ce nom a en effet souvent été estropié et Laforgue en 1877 écrira : Brard et Saint-Omer.

Mais ces quelques remarques n'enlèvent rien à l'intérêt présenté par les remarquables découvertes de M. Pakenham qui constituent certainement un des éléments verlainiens les plus importants de ces dernières décennies.

Et surtout nous faisons entièrement nôtre cette remarque sur l'agrément de pouvoir consulter les originaux et le plaisir « de plus en plus rare de faire

---

<sup>4</sup> En fait, Verlaine ne s'est jamais désintéressé de cette production de jeunesse ; plusieurs morceaux de 1867 seront repris en 1889 dans *Parallèlement*.

des recherches sur papier ! », modalité sans laquelle rien n'aurait pu être découverte !

Jean-Louis Debauxe

**In-Ryeong Choi-Diel, *Évocation et cognition. Le reflet dans l'eau en poésie et en musique à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat régime unique, Linguistique générale, Université Paris VIII, décembre 1998.**

Ce travail doctoral impressionne par l'étendue des savoirs que maîtrise In-Ryeong Choi-Diel : la linguistique, la poétique, l'analyse musicale, les études littéraires et l'anthropologie cognitive sont utilisées avec la même aisance par l'auteur, qui réussit à élaborer un travail cohérent et synthétique sur la base de champs de savoir disparates. Le deuxième point qui surprend, c'est que le lecteur, quoique par force moins savant que l'auteur, arrive à suivre parfaitement le cours de l'argumentation, et ne se perd jamais dans les méandres que pourrait laisser craindre l'exploration d'une *terra incognita*. L'ensemble de l'ouvrage est très clair, et devrait donc être accessible aux spécialistes des différentes disciplines susmentionnées.

La thèse se divise en deux parties d'égale longueur, la première étant théorique, la seconde consistant en une suite d'analyses pratiques.

La partie théorique est sans doute la plus ambitieuse. In-Ryeong Choi-Diel y discute divers travaux qui tentent de cerner la constitution formelle et/ou cognitive de la poésie ou de la musique, puis propose ses propres options théoriques.

Sur le plan formel, la poésie et la musique sont pour elle caractérisées par le principe d'équivalence, tel qu'il a été formulé par Nicolas Ruwet<sup>5</sup>, à la suite de Roman Jakobson<sup>6</sup>.

Sur le plan cognitif, la musique et la poésie recourent toutes deux au processus de ce que l'auteur, à la suite de Dan Sperber<sup>7</sup>, appelle « l'évocation ». L'évocation est un processus psychologique que Sperber oppose à la convocation. Il y a « convocation » lorsqu'un objet perçu, ou une information reçue, donne lieu à une conceptualisation par un recours à

<sup>5</sup> *Langage, musique, poésie*, Paris, Le Seuil, 1972 ; « Parallélismes et déviations en poésie », in J. Kristeva, J.-C. Milner & N. Ruwet, éd.s., *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 307-351.

<sup>6</sup> *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, tome 1, chap. 11, « Linguistique et poétique », p. 209-248.

<sup>7</sup> *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974 ; *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob, 1996.

certaines entrées de la mémoire encyclopédique : je reconnais un éléphant par la « convocation » du stéréotype de l'éléphant qui est stocké dans ma mémoire à long terme<sup>8</sup>. Mais la convocation n'est pas toujours possible : les êtres humains se communiquent les uns aux autres des informations dont le déchiffrement ne peut pas toujours se faire moyennant le recours au processus de la convocation. Comment savoir ce que me signifie une pratique rituelle, et comment reconstituer l'intention spécifique qui a fait de ce rite un objet de communication ? Tout acte de communication étant supposé être pertinent<sup>9</sup>, un individu doit chercher un autre moyen de traitement de l'information lorsque le processus de la convocation échoue. Cet outil alternatif, c'est le processus de l'évocation. Lorsqu'une représentation conceptuelle ne parvient pas à déboucher sur la convocation d'un stéréotype, et donc que son interprétation littérale s'avère impossible, elle est pour ainsi dire mise « entre guillemets » nous dit Sperber, c'est-à-dire que, telle qu'elle est, elle « fait l'objet d'une croyance de second ordre, et que c'est en vertu de cette croyance de second ordre »<sup>10</sup> qu'elle est elle-même crue.

Les choses de passent de la manière suivante :

1. Un objet est perçu, par un ou des récepteurs sensoriels ;
2. Les processus perceptuels transforment cette information perçue en représentation conceptuelle<sup>11</sup> ;
3. La convocation échoue à proposer une interprétation satisfaisante de cette représentation ;
4. La représentation conceptuelle est donc « mise entre guillemets », n'est pas interprétée littéralement ;
5. L'attention se porte sur la recherche du pourquoi de cet échec ;
6. Est ainsi délimité dans la mémoire un « champ d'évocation » ;

---

<sup>8</sup> Notons qu'il s'agit ici d'une adaptation du modèle de Sperber, qui ne parle pas de stéréotypes. Voir son évaluation mitigée de cette notion dans Dan Sperber & Deirdre Wilson, *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 137-138, 143-144 et 277-278.

<sup>9</sup> Voir Dan Sperber & Deirdre Wilson, *op. cit.*

<sup>10</sup> *La Contagion des idées*, p. 123.

<sup>11</sup> Voir sur ce point quelques considérations suggestives dans D. Sperber, *Le Symbolisme en général*, p. 152-154, dans Sperber & Wilson, *op. cit.*, p. 64-70, 104, 107, 112-113, 127-128, 165-167, 208-209, 213-214, 226-230, 234-235 et 238 et dans D. Sperber, *La Contagion des idées*, p. 128-129, 138-139, 157 et surtout 165-207. Pour une approche différente, voir la notion d'« émergence », et la critique de la notion de représentation, exposées par Francisco J. Varela, *Connaitre les sciences cognitives*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 60-67, 70-87, 92 et 100-103.

7. Le processus de l'évocation proprement dit consiste à chercher dans ce champ des informations susceptibles de donner une explication pertinente de l'objet initial ;

8. Quand le seuil de pertinence est atteint, l'objet reçoit son interprétation symbolique, et le mécanisme de l'évocation s'interrompt.

On peut se demander si les étapes 3 à 5 d'un tel modèle sont vraiment nécessaires, et s'il n'existe pas certains types de stimulus qui donnent directement lieu à un traitement évocatif de l'information.

Ce dispositif laisse une large part de liberté au sujet interprétant, ce qui explique qu'une interprétation symbolique d'un même fait peut donner lieu à d'importantes variations d'un individu à l'autre. Le dispositif symbolique peut même échapper aux principes du tiers exclu et de la non-contradiction, et fonctionne par analogies ou rapprochements occasionnels. On ne peut donc évaluer la valeur de vérité d'une proposition symbolique : on peut seulement y adhérer ou la rejeter. Ainsi, il est impossible de prouver logiquement que Dieu existe, mais on peut le croire, moyennant une explication symbolique du monde. Il faut noter que ces traitements « symboliques » de l'information n'ont rien de répréhensibles, mais se retrouvent dans l'activité humaine des plus endurcis des matérialistes (au rang desquels on peut mettre Dan Sperber) : les gestes de courtoisie, les proverbes, les arts, relèvent, parmi beaucoup d'autres faits de l'activité humaine, du symbolisme. Si le symbolisme est sujet, au niveau de l'interprétation, à des variations, tout n'est cependant pas envisageable, et la cognition humaine, ajoutée au principe de pertinence, doit limiter sévèrement le champ des possibles. Sperber, dans son travail, cherche à délimiter l'espace de liberté inhérent au dispositif symbolique, et à en tracer les frontières.

Choi-Diel, quant à elle, montre que les « effets de sens » dont parle Ruwet dans son article de 1975 à propos des textes poétiques sont un cas particulier de traitement symbolique de l'information (à vrai dire, Ruwet avait déjà relevé la chose dans une note de son article). Les parallélismes ont pour but des effets cotextuels qui, adjoints à la mémoire encyclopédique, permettent les effets de sens (ou effets symboliques) proprement dits.

Mais Choi-Diel distingue les effets symboliques, qui sont ponctuels, de l'évocation, qui a un caractère holistique, et appréhende l'objet donné dans

sa globalité (voir p. 111 et p. 160-161). Sur ce point sa définition de l'évocation est révélatrice, puisqu'elle y voit « une relation entre la forme globale d'un objet [...] et le ou les prototypes qu'il représente » (p. 157). On pourrait se demander de quel prototype (stéréotype) il s'agit, puisque l'échec de la convocation peut, de prime abord, laisser penser qu'un tel prototype n'existe pas. Mais Choi-Diel, à la suite de Marc Dominicy<sup>12</sup>, pense que, en poésie, « le poète construit parfois un monde possible (ou fictif) permettant d'accéder à un prototype imaginaire [...] Dans ce cas, le poème apparaît comme une création de prototype, ou prototype fictif, construit à partir d'éléments réels » (p. 138).

La partie théorique comprend aussi une évaluation assez critique des travaux de Marc Dominicy sur l'évocation<sup>13</sup>, sur laquelle je ne m'étendrai pas, et qui s'inspire pour une large part de remarques que j'avais faites dès 1996<sup>14</sup>. Choi-Diel reprend à Dominicy l'idée d'un rôle prépondérant des parallélismes dans le processus évocatif en poésie.

L'auteur tente de cerner ce qui rapproche et ce qui différencie la poésie de la musique sur les plans formels et cognitifs. Formellement, toutes deux sont caractérisées par le principe d'équivalence ; cognitivement, toutes deux recourent au dispositif symbolique. Mais là où la musique s'en tient à ce dispositif, la poésie est caractérisée, du fait de son caractère verbal, par un usage parallèle de l'évocation et de la convocation : les entrées lexicales continuent à renvoyer à des stéréotypes, par convocation, cependant que les unités plus larges auxquelles le réseau structurel des parallélismes donne forme sont caractérisées par l'évocation (voir p. 122).

La deuxième partie de la thèse devrait intéresser directement le spécialiste de Verlaine, puisqu'y sont analysés les poèmes *Soleils couchants* et *Ariette oubliée IX*, ainsi qu'un poème de Mallarmé, *Soupir*.

Le premier chapitre, consacré à *Soleils couchants*, est peut-être la partie la plus faible de l'ouvrage. Suivant la logique du caractère « holistique » de l'évocation, Choi-Diel tombe dans le travers d'une approche « mimologique », où la forme du poème (disposition « en zigzag » de la voyelle

<sup>12</sup> Voir « Du style en poésie », in G. Molinié & P. Cahné eds., *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994, p. 130.

<sup>13</sup> De Marc Dominicy, voir, outre l'article cité dans la note précédente : « Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation », in M. Vanhelleputte & L. Somville eds., *Sémantique textuelle et évocation*, Louvain, Peeters, 1990, p. 9-37 ; « L'évidentialité en poésie », *Projet ARC*, « Typologie textuelle et théorie de la signification », rapport de recherches 3, Université Libre de Bruxelles, 1994, 24 pages.

<sup>14</sup> J.-L. Aroui : « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française*, 110, Paris, Larousse, 1996, p. 4-15.

nasale /ã/) devient une icône représentative du reflet dans l'eau signifié par le texte. Choi-Diel avait publié une première version de son analyse dès 1994<sup>15</sup>, et peut-être n'a-t-elle pas réussi à se détacher suffisamment des faiblesses de son premier travail, qui n'était pas encore caractérisé par une approche résolument cognitive. Sa conception mimologique de l'évocation, qui a peut-être des fondements psychologiques réels vu la permanence de la « rêverie mimologique » dans la pensée occidentale<sup>16</sup> aussi bien qu'orientale<sup>17</sup>, a cependant l'inconvénient d'avoir pour risque de conduire l'analyste à faire l'impasse sur une analyse sémantique serrée du texte, comme si le relevé du caractère iconique de la forme était suffisant<sup>18</sup>. Par ailleurs, je me demande si l'on ne pourrait pas parler d'une potentialité d'évocation poétique pour toute unité linguistique sujette à un parallélisme ou à une déviation au sens où l'entend Ruwet, ce qui permettrait de ranger les effets symboliques sous la bannière plus générale de l'évocation, et qui donnerait une seconde jeunesse à la vieille thèse des effets de sens de Ruwet<sup>19</sup>. Enfin, je crois que ce traitement de l'évocation comme relevant des niveaux macro-structurels de l'objet nécessiterait une explication plus nette de l'articulation de ces niveaux avec les niveaux micro-structurels. Je ne suis pas sûr que les schèmes formels relevés par Choi-Diel soient tous perceptibles, même si celle-ci pense trouver une confirmation de leur perception dans les traits homologues qu'elle trouve dans la mise en musique des poèmes (voir p. 236). Par ailleurs, il faudrait s'efforcer de savoir si la capacité théorique de l'output de la perception d'une forme globale à devenir, directement ou indirectement, l'input d'une représentation conceptuelle, est confirmée par les travaux expérimentaux de la psychologie de la cognition et de la perception.

La suite est à mon avis bien meilleure. Le chapitre 5 est une analyse de l'*ariette oubliée* IX, et de la mélodie que Debussy a composée pour ce texte. L'auteur montre que la musique de Debussy, sur le plan formel autant que sur le plan de l'évocation, est très fidèle au poème original, ce qui fait dire à Choi-Diel qu'il existe, au moins dans ce cas particulier, une relation

<sup>15</sup> In-Ryeong Choi : « Impression, *Soleils couchants* : Verlaine et Monet », *Revue Verlaine*, 2, p. 31-48.

<sup>16</sup> Voir Gérard Genette : *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976.

<sup>17</sup> Voir Ting-Li Tai : *Y a-t-il un « cratylisme » dans l'écriture chinoise ?*, mémoire de maîtrise, Université Montpellier III, département des sciences du langage, 1993, chapitre 2 : « La conception "cratylisme" dans l'antiquité chinoise », p. 51-80.

<sup>18</sup> Je suis moi-même tombé dans ce piège dans « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, 95, Paris, Le Seuil, 1993, p. 277-299.

<sup>19</sup> Il me semble que les arguments de Sperber & Wilson, *op. cit.*, p. 333-336, vont dans ce sens.

d'homologie entre texte et musique : dans le troisième distique, « le jeu syntaxique du double miroir représentant l'image du *reflet dans l'eau* est reproduit au plan de l'accompagnement, sans qu'il se produise d'interférences » (p. 282). Mais est-on ici au niveau de l'évocation ou au niveau des effets symboliques ponctuels ?

Le chapitre suivant, qui clôt l'ouvrage, traite de *Soupir* de Mallarmé, et des mélodies que Ravel et Debussy ont, presque simultanément, composées sur ce texte. Il y est montré que les deux musiciens ont, par des moyens différents, tenté de rendre musicalement les parallélismes verbaux les plus évocateurs du poème : mise en évidence du mouvement ascendant puis descendant du poème, avec un point culminant au vers 5 et un bouclage terminal, la deuxième partie étant le miroir de la première.

La publication d'une version remaniée de ce travail est en projet, ce que l'on ne peut que souhaiter vivement, étant donné l'étendue du public qui pourrait tirer avantage de la lecture d'un pareil ouvrage.

**Jean-Louis Aroui**

**Stéphan Huynh-Tan, *Verlaine, Faire parler les morts*, Éditions La Bibliothèque (9 rue Docteur-Heulin, Paris), 1998, 130 p.**

« Acceptons l'aventure du livre, une fois qu'on aura largué les amarres et appareillé en compagnie de l'auteur, l'évidence nous sautera aux yeux : Verlaine fut avant tout un grand vivant, comme on l'a très bien dit. »

(Stéphan Huynh-Tan, *Verlaine, Faire parler les morts*, p. 48)

Pour faire revivre la figure de l'écrivain, on connaissait les grandes biographies finement documentées, les témoignages de proches et de contemporains, les essais académiques ou façon « mon Verlaine à moi » ; bref, toute une série de genres longuement éprouvés, où souvent la première chose à se perdre est simplement la vie, la frémissante réalité de l'homme Verlaine et de son époque. C'est la toute première qualité de ce petit livre que d'y être parvenu, en restituant au personnage sa complexité, en le replaçant de plain-pied dans son temps, au beau milieu des querelles littéraires, idéologiques, et parfois même personnelles.

Pour cela, une méthode inédite (à ma connaissance), et d'une étonnante efficacité. Convoquez d'abord à la barre divers intimes de l'écrivain :

Lepelletier, Mathilde Mauté, l'heureux papa, la malheureuse maman, l'ami terrible (Rimbaud), et autres Mallarmé, Delahaye, Cros... Ceci, on l'aura compris, sans souci de fidélité chronologique, car s'il s'agit de *faire parler les morts* sur un mort, quelles raisons aurait-on d'empêcher Mme Veuve Verlaine d'y ajouter son grain de sel, fût-elle décédée dix ans avant son fils ? On y perd peut-être en réalisme, mais on y gagne en évocation ! Ajoutez à cette première galerie, déjà impressionnante, un certain nombre de critiques patentes (Antoine Albalat, Albert Thibaudet, Jean Carrère, Claudel, Porché, Veuillot), des auteurs (Léon Bloy, Paul Fort, Fargue, Walter de la Mare, Stefan George) et, dernière catégorie, qui n'est pas – loin de là – la dernière à avoir son mot à dire sur le cas Verlaine, celle des « passants » : ceux qui ont croisé Verlaine, mort ou vif, au hasard d'une rue, d'un hôpital ou d'une homélie (un médecin, deux prêtres, Bibi-Purée), ou qui ne l'ont jamais rencontré, comme ce « X..., Responsable des Jeunesses Catholiques de la Loire inférieure ».

Tout ce beau monde s'interpelle, se répond, s'invective, comme dans une enquête de *L'Écho de Paris* qui aurait pris le tournure d'une journée de débat à l'Assemblée Nationale. X..., s'en prend à M. Albalat qui a eu la maladresse d'écrire, au sujet des passages d'Ernest Delahaye sur l'amitié : « on n'en voudrait pas dans la revue des Jeunesses Catholiques de la Loire inférieure ». Eugène Vermersch ironise sur les jugements d'Edgar Degas quant aux revirements idéologiques de Verlaine, pour se trouver à son tour épinglé par Louis Veuillot. Lepelletier fait son *mea culpa* et « regrette d'avoir envoyé des roseries à Mathilde » dans sa biographie du poète. Et quelques voix, dans ce brouhaha savamment orchestré, s'efforcent de calmer les esprits, de ramener le silence autour du cercueil (Mallarmé, Cazals).

Perd-on Verlaine de vue pour autant ? Bien au contraire, car chaque intervention est l'occasion d'éclairer une nouvelle facette de l'écrivain, de glisser quelques éléments nouveaux, quelques citations, quelques anecdotes. L'auteur, sur ce point, est indiscutablement très documenté, rappelant ici la rencontre émouvante avec Bibi-Purée, là un incident entre Eugénie Krantz et Eugénie Buffet. C'est aussi avec une subtilité remarquable que sont évoqués un grand nombre de problèmes plus « théoriques », comme l'attitude de Verlaine vis-à-vis des mouvements littéraires, ses démêlés avec Anatole France (censeur du troisième *Parnasse contemporain* puis encenseur de Verlaine dans *La Vie littéraire*), ou encore

son engagement politique : sur ce dernier point, les propos prêtés à Vermersch procèdent d'une analyse idéologique très fine.

Certes, on pourra regretter qu'il y ait ça et là quelques expressions d'un humour un peu « facile », en particulier le témoignage de Rimbaud : mais aussi, n'était-ce pas spécialement difficile de le faire parler, lui ? On pourra également objecter, cette fois à l'*avis de l'éditeur*, qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un « pastiche réalisé tous azimuts » : hormis quelques passages (celui de Mallarmé, celui de Veillot ou de Bloy), c'est moins le style de l'auteur qui est simulé, que certains aspects de la langue du XIXe, expressions, tournures ou vocabulaire argotique. Mais cela n'enlève rien ou si peu au plaisir qu'il y a à lire ce livre : la sobriété des illustrations de Cazals, l'humour des notices biographiques<sup>20</sup>, et la précision du propos en font à la fois une excellente entrée en matière pour ceux qui découvrent l'univers verlainien, et une lecture vivifiante pour les « érudits ».

Hun-Chil Nicolas

## *Glanes*

### 1. Le compte rendu des *Poèmes saturniens* de Glatigny

L'un des premiers comptes rendus des *Poèmes saturniens* est celui publié par Albert Glatigny dans sa « Gazette à la main », publiée dans *Le Moniteur du Puy-de-Dôme*, journal des départements du Centre (Cantal, Allier, Corrèze, Creuse, Loire et Haute-Loire), le samedi 1<sup>er</sup> décembre 1866 (11<sup>e</sup> année, n° 282). Ce compte rendu, qui n'a pas été republié dans l'excellent volume récemment accordé à la réception de Verlaine par Olivier Bivort (où l'on trouvera notamment l'important compte rendu des *Poèmes saturniens* de Catulle Mendès)<sup>21</sup>, a été exhumé par Jean

---

<sup>20</sup> Ainsi : « Eugène Carrière (1849-1906) : ses tableaux un peu flous ont fait dire à cette bonne langue de Degas : "C'est bien, mais le modèle a tremblé." Variante : "On a encore fumé dans la chambre des enfants" ».

<sup>21</sup> Olivier Bivort, *Paul Verlaine*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1997. Cf. *supra* le compte rendu de ce volume de Jean-Louis Debaue.