



CLASSIQUES
GARNIER

AROUÏ (Jean-Louis), BIVORT (Olivier), DEBAUVE (Jean-Louis), FRÉMY (Yann),
MURPHY (Steve), « Comptes rendus », *Revue Verlaine*, n° 7-8, 2002, p. 269-
363

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14714-5.p.0275](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14714-5.p.0275)

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.

© 2002. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Comptes rendus

EDITIONS

Paul Verlaine, *Filles, Femmes et autres chansons*, préface de Guy Goffette, Mercure de France, coll. « Le Petit Mercure », 1999, 124 p.

La quatrième de couverture est tout un programme :

Fini *La Bonne Chanson* mièvre et l'esthétisme rêveur des *Amies*, l'âme claire, la mélodie et les nuances, tout s'engluie dans la chair d'un prosaïsme de plus en plus lourd, obscène. Le masque des *Fêtes galantes* est tombé, la mort est là tout près. Soyons gourmands, lubriques, foutons, bâfrons sans peur cette vie tendre qui brûle, et tant pis pour les esthètes et les délicats, le vers désormais sans tabou de Verlaine tient au corps et à la langue, la poésie s'y réveille enfin les muqueuses¹.

C'est bien un contre-discours que tient Guy Goffette dans sa préface intitulée « Le débauché ingénu ». Loin d'un discours sur le flou et l'impressionnisme verlainiens, sur ce qui est « plus vague et plus soluble dans l'air », il s'agit de passer de ce Verlaine ingénu qui croit que l'œuvre de Baudelaire s'appelle *Les Fleurs de mai* (coquille p. 7 : *mais*) « au vieil ivrogne encore vert de quarante-quatre ans qui se laisse rouler dans la farine et dans la boue par des catins cupides et des bougresses de caboulot ». Verlaine serait « un enfant perdu qui n'a su ni grandir ni aimer ». Par un scepticisme peut-être déplacé, nous avons toujours douté du parfait sérieux du lapsus proposé par Verlaine dans ses *Confessions*. Il serait tentant d'affirmer que le mythe de Verlaine enfant est aussi tenace que le mythe analogue dont on a gratifié Rimbaud. Il ne s'agit pas de nier que l'idée de l'enfance avait des résonances particulières pour Verlaine, mais de récuser toute représentation du poète qui fasse abstraction de l'intelligence de sa perception de ses propres rôles et masques. L'ingénuité dans les textes autobiographiques de Verlaine s'associe le plus souvent à l'ingéniosité...

Nous serions également enclin à douter que l'on puisse passer vite de l'idée de la laideur de Verlaine à ses expériences avec des prostituées : « C'est donc *tout naturellement* qu'il se tourne, à peine bachelier, vers le bordel et les filles faciles. » (c'est nous qui soulignons). En fait, il serait difficile de dénombrer les écrivains qui, dans les années 30, 40, 50, 60, 70,

¹ C'est une variante sur la rédaction d'un passage de la préface [10].

80..., ont trouvé ce chemin du bordel, pour en sortir souvent syphilitiques, sans que la laideur puisse servir de principe d'explication.

Peu importe. L'objectif de Guy Goffette – dont le *Verlaine d'ardoise et de pluie* (Gallimard, « L'un et l'autre ») a été l'un des plus beaux moments du centenaire de 1996 – n'est pas d'entrer dans une démarche biographique et scientifique, mais d'appeler le lecteur à goûter une autre image de Verlaine que celle que l'on promeut habituellement, et d'apprécier des poèmes érotiques ou obscènes consacrés à des filles ou à des femmes, ce que l'auteur accomplit avec sa verve habituelle. Ce n'est pas une édition annotée, encore moins une édition critique, mais bien une ouverture sur un Verlaine chantre de la jouissance et du corporel. À un moment où de petites éditions des œuvres érotiques de Verlaine foisonnent (y compris de la partie homosexuelle de cette production), ce n'est sans doute pas un geste décisif sur le plan culturel, mais en général, ces éditions ne sont pas accompagnées de discours qui tentent de légitimer ce type de poésie et c'est là que le projet de Guy Goffette rencontrera forcément quelques résistances, ces œuvres n'étant pas uniquement des expressions sincères de désir, mais aussi, souvent, des actes de provocation qui, moins puissants en 2002 qu'à leur époque de production, n'ont pas pour autant cessé de contrarier un pourcentage important du lectorat possible de la poésie.

Steve Murphy

Paul Verlaine, *Poésies*, préface et « clés de l'œuvre » par Maurice Mourier, Pocket, coll. « Pocket Classiques », 1999, 346 p.

Destinée notamment à aider à préparer le Bac, cette édition donne intégralement les *Fêtes galantes*, les *Romances sans paroles* et d'amples extraits d'autres recueils : *Poèmes saturniens*, *La Bonne Chanson*, *Sagesse*, *Jadis et Naguère*, *Parallèlement*. Le lecteur dispose ainsi d'une anthologie qui donne, pour un prix raisonnable, un éventail large et varié de la production verlainienne. On trouvera aussi des indications portant sur les prépublications de poèmes publiés dans l'anthologie, une chronologie, un volumineux dossier historique et littéraire où figurent, dans une présentation typographique dense, des textes auxquels on ne se serait pas attendu : *Les Renards*, *L'Ami de la nature* ou *Faut hurler avec les loups !!*

On aimerait pouvoir féliciter d'abord l'éditeur d'avoir fait preuve d'une certaine originalité dans ses critères de sélection. À quoi sert cependant

cette indépendance si c'est pour escorter les poèmes imprévus de jugements constamment péjoratifs qui accréditent précisément les critères d'exclusion habituels de ces poèmes ? *Les Renards*, par exemple, est précédé de l'intertitre « “Prends l'éloquence et tords-lui son cou”, ou n'est pas Rimbaud qui veut » ; le poème est suivi de cette unique et malencontreuse note : « Ce triste pamphlet patriotard a paru dans *Le Rappel* du 2 décembre 1870, à l'époque où, quoi qu'on puisse penser de son évolution ultérieure, Verlaine est encore le grand Verlaine... sauf par intermittence » (p. 285). Au lieu de recourir, pour un texte de fin 1870, à ce refrain de la nullité du dernier Verlaine et de ses intermittences, l'auteur aurait pu inclure un poème qu'il préférerait (il avait l'embarras du choix) ou fournir une annotation permettant au lecteur de comprendre le contexte de ce qui était certainement pour le poète lui-même un simple poème de circonstance (et ce contexte ne sera guère accessible spontanément, par exemple, à un lycéen qui prépare le Bac). Que veut dire ici *patriotard* ? On ne rappelle même pas qu'il s'agit de la guerre contre la Prusse, après la proclamation de la Troisième République, à un moment où la défense nationale avait une portée précisément républicaine.

De manière générale, l'éditeur méconnaît la signification de la parapoésie de Verlaine dans le geste même de son inclusion. Ainsi, *La Mort des cochons* – sonnet assurément inattendu dans un tel volume – est accompagnée de cette note : « Une étude graphologique et stylistique de ce sonnet permet d'affirmer que, malgré la double signature, Verlaine en est l'auteur unique – pour sa honte. » (p. 266) L'éditeur aurait pu nous épargner les trois derniers mots. On sera peut-être impressionné par ce déploiement péremptoire des capacités scientifiques de l'éditeur. Pourtant, comme cela lui arrive souvent, celui-ci moralise plus qu'il n'éclaire : le lecteur ne trouve aucune note pour lui expliquer que la double signature « L. V. - P. V. » attribue le poème à Léon Valade et à Verlaine. Or, de même que le lexique de ces vers ne semble mériter aucune annotation (le lycéen comprend-il spontanément le verbe *gougnotter* ?!), l'éditeur ne daigne pas nous fournir l'expertise (!) stylistique qui lui a permis d'écarter la participation créatrice de Valade. Dût-on nous imputer un cynisme sans bornes, nous doutons fort que M. Mourier ait accompli une analyse stylistique comparative des textes zutiques de Valade et de Verlaine. S'il n'a pas tort de penser que l'écriture est de Verlaine (ce qui ne constitue pas

une découverte), il en tire des conclusions absurdes : il ne lui arrive pas à l'esprit que la double composition n'implique aucunement une transcription à deux mains, ce qu'aurait pu lui rappeler le *Sonnet du Trou du Cul* du même album, de la main de Rimbaud seul, que l'éditeur attribue justement à Verlaine et Rimbaud. De toute manière, on sait que cette « ignominie pseudo-baudelairienne » (formulation de M. Mourier, p. 293) était déjà écrit bien avant la constitution du cercle zutique puisque Verlaine en parle dans une lettre à Coppée du 18 avril 1869.

Pour *La Mort de Philippe II*, poème relégué à une section documentaire intitulée « Au fil du texte », M. Mourier fait remonter l'inspiration à l'œuvre de Leconte de Lisle et l'insère dans une catégorie de « longs textes encombrés de références qui, pour nous, déparent *Poèmes saturniens* » (p. 205). Aucune de ces références du poème n'est expliquée, mais après avoir donné le texte, l'éditeur donne ce petit commentaire :

Est-il vraisemblable que le subtil Verlaine ait pu écrire sans un ricanement intérieur le dernier vers du tercet 20, ou composer sans malice l'épouvantable cacophonie du dernier vers du tercet 41 ? La *maestria* du poète est telle, sa capacité à reproduire les tics les plus contestables de ses maîtres proclamés si apparemment naturelle, son don pour le mensonge et la palinodie si évident qu'il est difficile de prendre pour argent comptant son attitude de révérence à l'égard du Parnasse, et de croire qu'il a fait se côtoyer sans ironie ce qui est meilleur de sa veine propre avec des travaux d'aiguille littéraires « horriblement fadasses », comme dirait Rimbaud. (p. 209)

Comme si souvent dans le volume, Rimbaud apparaît comme point de comparaison permettant d'incriminer, une fois de plus, sous une forme variante mais reconnaissable, cette « fadeur de Verlaine » relevée par Jean-Pierre Richard. La critique a vite fait de transformer cette perception fine d'un des versants de l'œuvre en catégorisation globale de l'œuvre, si bien qu'on a souvent été incapable de voir l'extrême violence de beaucoup de ses textes. Si bien, encore, qu'on a pu faire de *La Mort de Philippe II* un exemple de poésie horriblement fadasse, expression utilisée par Rimbaud au sujet de ce qu'il appelle dans sa lettre du 13 mai 1871 la « poésie subjective ». Ici, le critique aurait pu souligner le caractère à la fois épique et descriptif du poème, qui rappelle aussi l'œuvre de Gautier, ainsi que l'emploi de la *terza rima*, et indiquer l'épigraphe « À Louis-Xavier de Ricard ». Cette omission, qui confirme la désinvolture avec laquelle on a

l'habitude de traiter les dispositifs paratextuels, nous prive d'un aiguillage très important : Ricard était un poète anticlérical et cet anticléricalisme fonde précisément les provocations relevées par M. Mourier, qui ne sont pas des erreurs, mais les traits qui pimentent le texte et qui, la réception contemporaine le montre assez, n'ont eu rien de *fadasse* aux yeux de critiques outrés par cette provocation. Or, l'anticléricalisme était aussi un trait du Verlaine républicain de cette époque, fermement opposé au Second Empire qui affichait son alliance avec le Catholicisme depuis notamment la bataille de Mentana (cf. *Les Loups*, dont l'une des versions désignait la bataille en question par une épigraphe tirée de *La Voix de Guernesey* de Victor Hugo). M. Mourier pose mal la question des rapports entre Verlaine et le Parnasse, en faisant abstraction de l'hétérogénéité des poètes de ce mouvement (qui n'en était pas un pour beaucoup des collaborateurs du *Parnasse contemporain*), en limitant l'apport de la poésie de cette époque et en minorant la posture combative adoptée par Verlaine qui, même quand il se déguise en disciple de Leconte de Lisle, le fait d'une manière assez différente, ou narquoise, pour que le lecteur sente que sa véritable aimantation se trouve du côté de Baudelaire, comme le confirme le titre du recueil², et de *La Légende des siècles*, volume antibonapartiste où Philippe II a droit de cité, ainsi que des poux.

La préface, qui donne la note de l'édition, contient des comparaisons absurdes et des formulations ineptes :

À ce type de splendeur rimbaldienne, qui littéralement coupe le souffle (et toutes les *Illuminations* tiennent cet étonnant pari de la sidération du lecteur), Verlaine n'a jamais accédé, pas plus que quiconque, en aucune langue. Mais par rapport à d'autres poètes, Verlaine, tout en écrivant beaucoup (trop) et en n'éliminant rien de son inégale production, a su très tôt quel était son « petit Liré » à lui, son petit lopin et ce qu'il lui aurait fallu exclure s'il avait eu la rigueur morale du créateur, qui ne se confond pas avec la moralité puérole et honnête d'un Baudelaire ou d'un Rimbaud. (p. 12)

« [...] s'il avait eu la rigueur morale du créateur » ! « Moralité puérole et honnête » ! Moins puéroles, les constantes évaluations négatives dont cette édition est truffée ? Passons sur « lettre pleurnicharde, d'un ton absolument révoltant de chantage au suicide » (p. 9). Ce qui choque davantage, c'est la

² M. Mourier cite *L'Épigraphe pour un livre condamné* de Baudelaire (en en occultant par une présentation typographique erronée le statut de sonnet), mais ne semble pas comprendre qu'il s'agit précisément du référent intertextuel du titre verlainien, comme l'indiquera plus tard le poète.

manière dont l'éditeur se complaît dans le moralisme le plus ouvert, comme au début de l'unique note consacrée à *Birds in the night* (p. 98) :

Ce long poème psychologique, et par là moins parfait que les autres, tourne sournoisement, et souvent avec une cafarderie qui sent son Tartuffe (voir le dernier quatrain, où le chantage au christianisme primitif est joué avec une absence remarquable de vergogne), autour des prétendues « fautes » de Mathilde, qui en somme aurait dû avoir la patience toute chrétienne d'une bonne épouse, en acceptant de son mari les coups, les humiliations, et la sexualité particulière ! Assez répugnante moralement, la « leçon » est néanmoins toute verlainienne [etc.]

Le poème est d'autant moins parfait que l'éditeur en détruit la structure en omettant la démarcation entre chaque groupe de trois quatrains. Quoi qu'il en soit, l'auteur semble considérer que l'annotation ne sert pas, dans ce genre d'édition, à éclairer des particularités du lexique, des références historiques et littéraires, des textes, mais à déployer dans toute leur étroitesse ses propres prémisses axiologiques, non sans laisser transparaître parfois, malgré des formulations d'apparence libérales, une homophobie feutrée. Le point d'exclamation ne fait que confirmer une volonté de transmettre cette vision négative de Verlaine au lecteur : « et la sexualité particulière ! » Même point d'exclamation, appelant la complicité du lecteur, à la fin d'un autre passage :

Faible, Verlaine ? « Les Sages d'autrefois », invoqués au début de *Poèmes saturniens*, et tous les dieux de l'Olympe nous préservent de ces faibles qui s'arment aux forts, les étouffent de leurs névroses irrémissibles, les envoient par le fond, et leur survivent ! (p. 9)

Le nom de Rimbaud survient de suite, comme pour accuser Verlaine du naufrage du *Bateau ivre*. Des éloges de la petite musique verlainienne apparaissent comme pour compenser ces critiques, combinaison tout à fait traditionnelle d'éloges de certaines parties de l'œuvre et de reproches contre l'homme.

La bibliographie (p. 337-338) est indigente. Pour les éditions, par exemple, trois indications seulement sont fournies : Y.-A. Favre (Laffont, « Bouquins »), J. Robichez (« Classiques Garnier ») et J.-P. Corsetti/J.-P. Giusto (Terrain vague, « Le Bleu du ciel »). La Pléiade des *Œuvres poétiques complètes* n'est pas indiquée, ni le volume accordé aux *Œuvres*

en prose complètes dans la même collection, ni les éditions de la correspondance de Verlaine, ni les diverses éditions critiques ou semi-critiques de recueils individuels ; l'édition de *Cellulairement* de Jean-Luc Steinmetz (Le Castor Astral) aurait dû par exemple être mentionnée... et utilisée. La section « Autour de Verlaine » s'ouvre sur ces mots : « La plupart des références qui nous ont semblé intéressantes figurent dans notre dossier historique et littéraire, accompagnées d'extraits ». Au lecteur donc de faire le tri et de reconstituer dans son imagination une bibliographie pertinente. On y trouvait pas mal de Gustave Le Rouge, de Cazals, de Lepelletier, du Pierre Louÿs, du Léon Paul Fargue, du Mallarmé, du Patern Berrichon (« dont le nom seul plierait en deux une statue de l'île de Pâques ») pour rigoler, du Vielé-Griffin (gratifié d'un accent aigu supplémentaire, p. 305, 308, 311), du Barrès et une grosse tartine de Camille Mauclair (p. 320-333). Ce sont donc ces auteurs qui doivent servir de compléments à ceux indiqués dans la bibliographie (Cazals, Le Rouge, Louÿs, Lepelletier, Tailhade, Fargue, Rousselot). Sont ainsi privilégiés les témoignages et les bavardages. Comme si l'objectif était de cerner les rapports entre l'homme et l'œuvre, et rien d'autre, ce qui explique sans doute l'inclusion de documents concernant le procès de Verlaine qui, pittoresques il est vrai, ne sont pas forcément utiles dans une édition de ce genre. Or, même en supposant que ce biographisme constitue une visée principale acceptable, l'omission des biographies de Pierre Petitfils et d'Alain Buisine laisse rêveur ; laisse pantois l'omission des travaux des auteurs des plus importants commentaires et travaux d'érudition verlainiens : Adam, Borel, Bouillane de Lacoste, Cuénot, Le Dantec, Pakenham, Richard, Zayed, Zimmermann, sans parler des nouveaux spécialistes qui se sont manifestés depuis les années 1980 (Jean-Louis Aroui, Olivier Bivort, Benoît de Cornulier, pour nous limiter à quelques échantillons du début de l'alphabet verlainophile). De fait, ce que l'auteur trouve intéressant semblerait se limiter, faute de curiosité, à un échantillonnage sommaire, ce que reflète l'annotation très limitée, d'une inspiration souvent plus normative qu'informative, des poèmes.

On ne s'étonnera pas outre mesure que le traitement des questions de versification soit souvent assez curieux. Prenons deux cas dans la section intitulée « Au fil du texte », qui livre trois explications de texte (p. 195-203). Si le premier texte abordé, *Soleils couchants*, est écrit en vers simples,

les deux autres, la deuxième « Ariette oubliée » et *Crimen amoris*, sont écrits en vers impairs composés. Pour l'ariette, l'emploi du vers de 9 syllabes est mentionné, certes : « l'impair inusité de neuf mesures, asymptotique par conséquent au décasyllabe classique et introduisant de ce fait une hésitation légèrement déceptive par rapport à ce rythme pair rassurant, que l'œil et l'oreille attendent ». On tombe de suite dans l'ornière d'un vers impair auquel il *manquerait* quelque chose et l'auteur allègue que *l'œil* aussi bien que l'oreille *attendent* cette « mesure » qui manque, comme si les équivalences rythmiques entre les vers qui constituent la périodicité de la poésie métrique étaient aussi un phénomène visuel (ce qui est intéressant, mais pour l'heure invérifié). Surtout, pas un mot sur la structure interne de ces vers, c'est-à-dire sur l'emplacement de la césure.

Pour *Crimen amoris*, la structure interne des vers est en revanche abordée :

L'hendécasyllabe, vers déséquilibré par construction, se prête à toutes les scansion, d'où des effets de décalage très sensibles dès le premier quatrain, où l'on trouve le schéma suivant :

$\begin{array}{ccccccc} & 3 & & 3 & & 4 & \\ & \cdot & & \cdot & & \cdot & \\ \text{Dans un palais/} & & \text{soie et or,} & & \text{// dans Ecbatane,} & & \\ & 3 & & 3 & & 3 & \\ \text{De beaux démons//,} & & \text{des Satans /} & & \text{adolescents,} & & \\ & 2 & & 5 & & 4 & \\ \text{Au son / d'une musique /} & & \text{mahométane,} & & & & \\ & 3 & & 4 & & 4 & \\ \text{Font litière(e) / aux Sept Péchés /} & & \text{de leurs cinq sens} & & & & \end{array}$

(La barre unique note une pause faible de la voix ; la barre double une pause plus accentuée.) (p. 201)

Rien de plus « déséquilibré », certes, que ce schéma, puisque deux de ces hendécasyllabes auraient... dix et neuf syllabes. En tenant compte des barres obliques proposées par l'éditeur, il faudrait supposer des scansion 4/3/4 pour les deux premiers vers et non 3/3/4 et 3/3/3 respectivement. Ces schémas ternaires ont le désavantage de suggérer, par l'emplacement même des barres, des coupes plus ou moins aléatoires, suivant même dans un cas un *e* féminin (« Au son / d'une musique / mahométane ») : dans l'hypothèse peu séduisante d'un système ternaire (extrapolation hasardeuse à partir de l'alexandrin ternaire ?), il aurait été plus logique de proposer une coupe « enjambante » 2/4/5 (« Au son / d'une musi/que mahométane »). En fait,

ce schéma, rythmique et accentuel, n'est pas un schéma métrique et l'auteur ne paraît pas se poser la question essentielle de la différence entre rythme et mètre, la métricité supposant une césure dans des vers de plus de 8 syllabes. La difficulté, dont l'auteur ne tient pas compte, tient à l'existence effective, mais néanmoins problématique, d'un schéma 4-7 qui ne se dégage que graduellement. Au début du poème, ce schéma ne peut se dégager que par la pression *rétrospective* du schéma très majoritaire des vers suivants, avec des discordances retentissantes, notamment une césure lyrique au v. 4, mais Verlaine en avait proposé d'autres avant cette période. Cette métrique frontalière, ambivalente, a été étudiée à plusieurs reprises³. Quelles que soient les petites divergences entre ces analyses, elles montrent à l'avance qu'en se limitant à l'analyse du premier quatrain, tenu pour typique sans autre forme de procès, on ne peut qu'aboutir à des conclusions erronées.

Dans le même ordre d'idées, l'auteur a tendance, par une illusion d'optique historique, à privilégier des hypothèses très bizarres en ce qui concerne les diérèses comme lorsque, commentant *Images d'un sou*, l'auteur s'interroge ainsi, après avoir relevé des traits « de la langue parlée » : « Mais que viennent faire alors, au milieu de ces ritournelles [...] ces diérèses si évidemment absentes de la prononciation réelle du français, et cela depuis au moins la Renaissance [...] » (p. 22). Comme solution à ce problème, l'auteur imagine que « cette façon de séparer en syllabes distinctes les mots correspond à l'enfance du langage », inférence d'autant plus surprenante qu'en prononçant *délicieuses* avec une synèrèse, on ne produit aucune *indistinction* syllabique. Si l'on trouve étonnantes des diérèses tout à fait conventionnelles, autant ne pas s'arrêter en si bon chemin et se délecter des *e* féminins réalisés un peu partout dans ces textes, en dépit de « la prononciation réelle du français ».

Le cadre général de lecture proposé s'avère donc à maints égards défectueux, reconduisant souvent des poncifs maintes fois déconstruits, notamment dans les recensions de la *Revue Verlaine* (on lira en particulier, dans cette perspective, celles de Yann Frémy). C'est dommage : avec une introduction et une annotation plus discrètes, cette anthologie aurait été un instrument pédagogique très utile et un bon point de départ pour la lecture de cette œuvre poétique.

Steve Murphy

³ Jean-Pierre Bobillot, « Le "hendécasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, 2, 1994, p. 81-83 ; Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré, *Le Renouveau des formes poétique au XIX^e siècle*, Nathan, « 128 », p. 39.

Paul Verlaine, *Selected Poems*, traduction de Martin Sorrell, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1999, 317 pages.

Il existait déjà plusieurs volumes de traductions de poèmes de Verlaine. Celui-ci a été fait par un amateur de la poésie dans le meilleur sens du terme, et par un universitaire avec une compétence vraiment professionnelle en matière de traduction. Il a depuis longtemps prouvé à la fois sa capacité de commenter la poésie (il a notamment consacré un livre à Ponge – l'un des premiers dans le monde anglosaxon) et surtout révélé qu'il était capable de traduire des textes particulièrement résistants, par leur complexité sémantique, se régaland des difficultés présentées par des textes truffés de jeux de mots : impossible pour l'auteur de cette recension d'oublier l'ingéniosité de sa traduction de *Comme* de Desnos...

On est impressionné d'abord par le nombre de poèmes traduits. 166 poèmes, c'est un échantillonnage sans précédent dans le domaine anglosaxon. D'autant que Martin Sorrell ne s'est pas borné à composer avec la tradition anthologique : là où les traducteurs avaient plutôt tendance à se limiter à un parcours balisé par de vraies stations de la croix de la Passion traductrice, M. Sorrell parcourt toute la gamme de la poésie verlainienne. Il ne s'occupe pas seulement, comme c'est le plus souvent le cas, des premiers recueils (même dans l'édition Garnier, qui s'arrête à *Parallèlement* ; C. F. MacIntyre, par exemple, se limitait aux recueils des *Poèmes saturniens* jusqu'à *Jadis et Naguère*). Il ne se contente même pas des recueils publiés par Verlaine mais, s'appuyant sur l'édition de la Pléiade, puise dans les « Premiers Vers », dans les « Poèmes contemporains des *Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes* », dans les « Poèmes divers ». Le lecteur anglais possède donc maintenant tout l'éventail chronologique, du début jusqu'à la fin de la carrière poétique de Rimbaud. C'est dire que le travail accompli par le traducteur a commencé par une lecture panoramique de l'œuvre. On a droit par exemple à des traductions de *L'Enterrement* ou d'un des « Biblio-sonnets » si peu étudiés et si spirituels, malgré ce qu'on aurait pu imaginer en s'en tenant aux circonstances de leur genèse.

Ces choix déterminent – ou plutôt libèrent – la perception que peut avoir le lecteur anglais de l'œuvre poétique de Verlaine. À côté de poèmes prototypiquement (stéréotypiquement ?) verlainiens (*Chanson d'automne*, la troisième « ariette oubliée »), M. Sorrell inclut non seulement un florilège important de poèmes lyriques, mais aussi quelques textes ludiques et satiriques, des grivoiseries, ne laissant de côté, nous semble-t-il, que la

veine politique de l'œuvre (qui se manifeste notamment dans *Jadis et Naguère*) – mais il est vrai que la lyre d'airain ne résonne pas souvent chez Verlaine. Dans un registre proche, nous aurions été incapable d'écarter *Ballade de la vie en rouge, Mains* et « Les morts que l'on fait saigner dans leur tombe [...] » de *Parallèlement*, voire *Mort !*, que l'on considère généralement comme le dernier poème de Verlaine. Mais c'est là, évidemment, procéder avec toute l'ingratitude d'une subjectivité intolérante ! Félicitons plutôt Martin Sorrell d'avoir tant donné, de Verlaine et de ses propres transpirations et inspirations de traducteur. Jamais le lecteur anglais n'aura eu droit à tant de richesses verlainiennes ; rarement traducteur aura choisi, avec un plaisir plus oulipien que masochiste, des poèmes qui donnent au traducteur du fil à retordre... et de la corde pour se pendre !

Contrairement à beaucoup de traductions disponibles de poèmes de Verlaine, celle-ci présente le texte français en face. Principe de collection, principe aussi de traduction : avec le texte en v.o., le traducteur exhibe les différences et les inévitables trahisons de son art. Or, Martin Sorrell a une préférence, pleinement assumée et mûrement réfléchie, pour une forme de traduction assez libre, permettant d'éviter au lecteur les lourdeurs de la traduction littérale. En gros, la réception de Verlaine (et de la plupart des poètes français) à l'étranger a été souvent inhibée par la platitude des traductions, qui dans leur volonté d'être fidèles sémantiquement, ont fini par gratifier le lecteur de traductions mot à mot dépourvues de toute poéticité, voire parfois de toute littéarité. Ce sont là des anthologies dont l'avantage est sans doute d'aider des amateurs (souvent des lycéens et étudiants) qui se sont avancés assez dans l'étude du français pour le suivre dans le texte, mais insuffisamment pour le lire sans aide. Pour les amateurs de la poésie qui ne connaissent pas la langue française, la méthode adoptée par M. Sorrell est évidemment plus féconde ; pour ceux qui connaissent la langue, le texte français permet souvent d'admirer la dextérité et... le « feeling », de la recomposition.

Comparons par exemple les traductions du *Faune* des *Fêtes galantes* de MacIntyre (qui donne aussi le texte français, désormais [CFM] et Sorrell (désormais [MS]) :

Le Faune

Un vieux faune de terre cuite
 Rit au centre des boulingrins,
 Présageant sans doute une suite
 Mauvaise à ces instants sereins

Qui⁴ m'ont conduit et t'ont conduite,
 – Mélancoliques pèlerins, –
 Jusqu'à cette heure dont la fuite
 Tournoie au son des tambourins.

[CFM] The Faun	[MS] The faun
A terra-cotta faun, quite old, is laughing on the bowling-green ; doubtless a wretched end's foretold for these bright moments and serene	An old terracotta faun Laughs in the smooth grass Foreseeing no doubt bad Things after such
which have led me and led you here – and mournful pilgrims we have been ! – to this hour which now disappears, twirled by the tinkling tambourine.	Serenity, which led me, led you Like melancholy pilgrims To this moment passing In a dance of tambourines.

À première vue, on pourrait préférer la première traduction : l'auteur n'a-t-il pas respecté des traits formels du texte de Verlaine, recourant à l'octosyllabe et maintenant le schéma des rimes croisées ? Se pose cependant le problème délicat des rapports entre deux systèmes métriques distincts : la version anglaise, jouant sur un système de pieds (des iambes, avec parfois des trochées en début de vers). Quoi qu'il en soit, on remarquera que la ponctuation légère fournie par MS est plus fidèle à la logique faunesque de Verlaine que la surponctuation de CFM, où le point-virgule réduit la coulée syntaxique des vers et le point d'exclamation altère le ton de l'énonciation. L'enjambement verlainien des v. 3-4, bien rendu dans MS, n'apparaît pas dans CFM ; celui entre les v. 4-5 est plutôt radicalisé dans MS, CFM suivant de près le rapport syntaxique entre les deux quatrains du texte originel. Les vers de MS sont plus courts et, du point de vue sémantique, moins circonstanciés. « Smooth grass » (l'herbe lisse) reste en deçà de *boulingrins* et enlève une sorte de paradoxe, le faune, symbole du désir, de l'évasion, des élans sauvages, immobilisé dans une espace comparable au jardin « Correct, ridicule et charmant » de *Nuit du*

⁴ Coquille de l'édition Sorrell : *Que*. Bizarrement, alors que MS donne des tirets au début et à la fin du v. 6 de la version française et aucun dans sa traduction, CFM avait fait exactement le contraire.

Walpurgis classique. Mais la traduction reste discrète, n'introduisant pas des allitérations trop appuyées (CFM : « twirled by the tinkling tambourine ») et ne modifiant pas le mot si important *mélancolique*.

Comparons maintenant deux versions du dernier tercet de « L'espoir luit [...] » :

Midi sonne. J'ai fait arroser dans la chambre.
Va, dors ! L'espoir luit comme un caillou dans un creux.
Ah, quand refleuriront les roses de septembre !

Noon strikes. I've sprinkled water in the room.
Sleep. Hope shines like a flint in a cavern's gloom.
Ah, when will September's roses bloom again ? [CFM]

Midday strikes. I've had water sprinkled round the room.
Go on, sleep. Hope shines like a stone in a hollow.
Ah, when will September roses flower again ? [MS]

La supériorité de MS est manifeste. Alors que CFM laisse comprendre « J'ai arrosé [...] », MS indique l'intervention de quelqu'un d'autre, ce qui est évidemment un indice significatif (cf. les v. 9-10). C'est surtout pour l'avant-dernier vers que les divergences sont marquées : l'impératif unique, et nu, de CFM n'a pas le même effet de complicité que dans le tercet verlainien, bien maintenu par MS. Surtout, la traduction du « caillou dans un creux » est exacte dans MS, et avec une assonance (stone - hollow) qui compense la perte de l'allitération (caillou - creux) alors que CFM y substitue « comme un silex dans le pénombre d'une caverne », ce qui a l'effet de rendre plus frappante, mais moins simple, moins humble, la comparaison : le creux s'agrandit spectaculairement et le caillou, en devenant silex, en précise arbitrairement la luminosité (« luit »...), d'où une clarté analogique que ne possède pas le caillou dans le creux. Aucun supplément de pittoresque dans MS mais une simplicité qui convient à ce sonnet. D'une part compte tenu, en synchronie, de la poétique de *Sagesse* ; d'autre part, en diachronie, parce que le texte fait allusion – comme l'avait montré Antoine Fongaro⁵ – à un poème de Coppée, poète des humbles et, en général, de l'humble.

⁵ « L'espoir luit [...] », *Revue des Sciences humaines*, avr.-juin 1955, p. 227-256.

Du point de vue sémantique, les traductions de M. Sorrell sont souvent brillantes. Lorsque Verlaine écrit que « Tout l'affreux passé saute, piaule, miaule et glapit » (*Sonnet boiteux*), la force sonore de « saute, piaule, miaule » est bien rendue dans les verbes onomatopéiques « miaows and bow-wows ».

Quoique relativement libre, compte tenu de la stratégie consciente déjà exposée, il est rare que cette traduction soit réellement trompeuse sur le fond du sens du texte. Nous trouvons toutefois que le titre *Libellous lines* (« des vers qui calomnient ») défait l'ironie pragmatique du titre *Vers pour être calomnié* : ce sont des vers qui, par leur contenu, ne feront qu'augmenter la force des calomnies... en exprimant la vérité de ce désir que Verlaine nie et qualifie donc de calomnies... Pour le même poème, il est difficile d'admettre « Your mouth laughs its dreams onto my mouth », qui donne une transitivité étrange au vers « Ô bouche qui ris en songe sur ma bouche ».

Si M. Sorrell s'en sort en général merveilleusement pour les vers longs de Verlaine, que ce soit pour des vers à tonalité lyrique ou des vers plus ludiques (où les techniques ludiques de traduction dont il est l'un des maîtres anglophones sont déployées avec brio), il rencontre forcément des problèmes particuliers dans le cas des vers courts, où il paraît quasi impossible de rendre (justice à) l'harmonie verlainienne, indissociable des sonorités de la langue française (les traducteurs italiens ont de ce point de vue un avantage qu'un Anglais serait tenté de qualifier de déloyal). Prenons le début de *Chanson d'automne* :

Les sanglots longs	The long sobs of
Des violons	The violins
De l'automne	Of autumn
Blessent mon cœur	Lay waste my heart
D'une langueur	With monotones
Monotone.	Of boredom.

S'il paraît difficile d'imaginer que l'on puisse bien rendre ces effets expressifs en anglais, il est encore plus difficile de le faire sans recourir à un système rimique, le jeu verlainien sur des vers de quatre et de trois syllabes s'appuyant non seulement sur la différence syllabique, mais sur l'importance relative de la rime dans des vers courts. Faire rimer les v. 3 et

6 est une solution qui atténue cette perte, sans rétablir la monotonie lancinante du poème, monotonie fortement liée à une poésie baudelairienne (et à la poésie de Poe).

Comment donc prendre la relève de la tradition métrique française qui en fondait la musicalité ? Il faut d'abord noter que M. Sorrell ne procède pas de manière uniforme dans son anthologie. En général, ses traductions ne sont pas rimées, ou alors rimées partiellement. Du point de vue métrique, l'affaire est plus complexe puisque parfois il propose des traductions isosyllabiques, parfois des vers d'une longueur d'une homogénéité toute relative.

On imagine les difficultés que M. Sorrell a rencontrées pour le *Sonnet boiteux*. Aucun système rimique, donc un aspect de la claudication du sonnet disparaît forcément. Cette fois, cependant, le traducteur recourt à un système isosyllabique : des vers de 13 syllabes. Des vers dont plusieurs pourraient admettre une césure après la sixième syllabe (chez Verlaine, le sonnet est césuré 5-8 mais rien n'oblige un traducteur de conserver cette disposition), mais c'est plutôt la récurrence d'un schéma $\cup - \cup \cup \cup -$. Pour *Art poétique*, le vers employé est de 9 syllabes, comme chez Verlaine⁶ mais forcément sans césure après la quatrième syllabe ; les ironies portant sur la rime n'ont pas pour le lecteur de la traduction la même signification s'agissant d'une version non rimée (car Verlaine nous gratifiait d'un paradoxe pragmatique bien relevé par certains commentateurs, notamment par Michel Grimaud⁷). En revanche, on admirera l'habileté de la traduction d'*Assonances galantes II*, où les vers de la traduction assonnent très bien.

Le spécialiste de Verlaine sera peut-être effaré par certaines libertés prises dans la traduction. Voici le début d'un poème des *Epigrammes* :

J'admire l'ambition du Vers libre
 – Et moi-même que fais-je en ce moment
 Que d'essayer d'émouvoir l'équilibre
 D'un nombre ayant deux rythmes seulement ?

I admire the ambitions of free verse.
 What's this now, if not a real attempt to
 Tilt metre's spirit-level which (to mix
 My metaphors) only has two forward gears ?

⁶ Mais 10 syll. au v. 3 : « Something more vague instead, something lighter ».

⁷ « Art poétique de Verlaine, ou de la rhétorique du double-jeu », *Romance Notes*, Fall 1979-Winter 1980, p. 195-201.

Il n'est pas certain que le lecteur anglais puisse comprendre, ne serait-ce que parce qu'il ne connaît pas forcément le système binaire de l'alexandrin. Ainsi, le traducteur finira par opérer une substitution de métaphores qui s'écartera beaucoup de la version de départ.

Cette conception de la traduction nous paraît permettre au lecteur anglais une expérience sémantique et esthétique moins plate que les traductions littérales que l'on a plus souvent proposées au public. Elle ne parvient pas toujours, il est vrai, à cerner la signification globale des poèmes et il se peut que le choix de certains poèmes comme celui que nous venons de citer ait été inopportun : la réflexivité au cœur de « J'admire l'ambition du Vers Libre [...] » joue sur le système de versification française d'une manière que le traducteur a peu de chances de reproduire, compte tenu à la fois des différences de la versification anglaise et du manque possible de connaissance du système français de ses lecteurs.

La traduction de Martin Sorrell est actuellement à la fois la plus complète et la plus intelligente de l'œuvre poétique de Verlaine qui existe en anglais. Beaucoup des remarques que nous avons formulées ici au sujet de problèmes formels et sémantiques s'appliqueront nécessairement à toute traduction anglaise de ces poèmes et elles reflètent sans doute, dans une certaine mesure, la déformation professionnelle d'un amateur de la poésie verlainienne qui sait que la traduction de la poésie *doit* se faire, sans pouvoir lui-même s'y résoudre. Martin Sorrell est de ceux qui, courageusement et avec une grande intelligence, se coltinent les risques de ce travail et qui font plus pour la réception internationale des poètes qui bénéficient de leurs efforts que les biographes et autres critiques littéraires.

Steve Murphy

Verlaine, Fêtes galantes, La Bonne Chanson, précédés des Amies, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, Le Livre de poche, « Le Livre de poche classique », 2000, 192 p.

Dire que ce volume représente un bond en avant pour la présentation en format de poche de l'œuvre de Verlaine serait une litote. C'est bien la première fois que pour un prix aussi modique (22F au moment de sa publication), le lecteur peut disposer d'une édition non seulement fiable, mais abondamment documentée, ce qui ne surprend pas de la part de l'auteur

d'une très utile anthologie de la critique verlainienne des années 1860-1890 et d'une série d'articles importants consacrés au poète (et qui promet, du reste, une bibliographie verlainienne à paraître aux éditions Memini). On est loin des éditions du Livre de Poche de Claude Cuénot, qui représentaient déjà, pour leur époque, un grand pas en avant ; on est loin même de l'édition abondamment annotée des *Poèmes saturniens* dans la même collection, où le travail philologique était assez limité et l'annotation souvent tributaire des travaux de Jacques-Henry Bornecque et surtout de Jacques Robichez.

Olivier Bivort a donc fourni une introduction d'une trentaine de pages, des notes sur l'établissement du texte d'une douzaine de pages, deux pages d'abréviations renvoyant à des éditions et dictionnaires, l'édition des trois recueils avec chaque fois le texte des poèmes à droite et des notes à gauche, puis une dizaine de pages de variantes, un dossier de réactions aux trois recueils, une chronologie et une bibliographie. Le volume est d'une qualité d'érudition et d'une clarté uniformes : on peut le recommander au chercheur comme au lycéen... C'est certainement le meilleur travail d'édition consacré à Verlaine depuis celui de Jacques Robichez en 1969⁸, tirant profit de la qualité des réflexes philologiques de l'éditeur et de son excellente connaissance du texte et de la critique verlainiens.

L'introduction est judicieuse, fournissant l'essentiel des informations utiles au lecteur de manière synthétique et concise, mais en problématisant intelligemment. On remarquera dès le début de l'introduction des considérations perspicaces portant sur la manière dont Verlaine passe, après les *Poèmes saturniens*, d'un projet à l'autre : O. Bivort ne se contente pas, comme on le fait si souvent, de poser le caractère ambigu, contradictoire ou quasi schizophrène de Verlaine (*homo duplex*, etcétéromphe), récusant l'idée de « choix [...] forcément dictés par l'évolution de sa ou de ses manières », postulant au contraire des réponses « au coup par coup à des exigences particulières », d'où cette conclusion importante :

Il faut donc se garder d'une certaine illusion chronologique qui opposerait entre eux ces trois recueils : ni leurs thèmes ni leur originalité ne dépendent de leur succession dans le temps ou de l'inspiration plus ou moins heureuse de Verlaine au moment de leur élaboration. Ils témoignent au contraire de sa grande maîtrise et de son étonnante capacité d'adaptation. [6]

⁸ Nous disons bien en 1969 puisque l'édition « revue et corrigée » avec « mise à jour bibliographique » de 1995 ne résulte pas d'une révision sérieuse : il s'agit pour l'essentiel de l'édition de 1969 avec un petit nombre d'ajouts bibliographiques.

Dans cette perspective, il est particulièrement heureux que l'éditeur ait inclus à sa place chronologique *Les Amies*, recueil plus tard inséré dans *Parallèlement* et qui a failli prendre place dans *Jadis et Naguère*. Car il s'agit bien du deuxième recueil de Verlaine (alors qu'on dit souvent, en s'en tenant à la présentation des éditions, que le deuxième recueil est les *Fêtes galantes*). Du point de vue pragmatique, cette petite plaquette montre que malgré les réactions critiques aux *Poèmes saturniens*, où l'influence baudelairienne a été sévèrement reprochée, Verlaine n'a pas, pour l'instant, renoncé à mettre en évidence cette filiation. O. Bivort donne ce qui est sans doute l'analyse la plus précise qu'on ait jusqu'ici proposé des circonstances de la publication et de l'interdiction de la plaquette en s'appuyant notamment sur les travaux consacrés à Auguste Poulet-Malassis par René Fayt et Claude Pichois [33-35]. L'annotation philologique est la plus complète qu'on ait donnée pour ces poèmes et dans l'ensemble⁹, la qualité des informations est impeccable, comme lorsque l'éditeur fait état du manuscrit qui a appartenu à Daragnès [37-38], se réfère à des catalogues de vente et à des lettres inédites ou lorsqu'il donne des explications intertextuelles et lexicographiques pertinentes.

Pour les *Fêtes galantes* et pour *La Bonne Chanson* on peut faire les mêmes éloges même si l'on doit remarquer de menues omissions sur le plan de l'information philologique¹⁰ – mais la documentation philologique de la

⁹ Quelques petites inadvertances : dans le texte de *Sur le balcon*, une minuscule en début du v. 10 [51] ; il aurait été utile de commenter pour le même sonnet la rime *femmes-mélodrame* tout à fait exceptionnel pour 1867, d'autant qu'il s'agit très vraisemblablement d'une erreur d'impression, comme l'avait signalé Yves-Gérard Le Dantec, les manuscrits Barthou et Bodmer donnant *mélodrames*, ce qui respectait la règle suivant laquelle un mot en -s devait rimer avec un mot en -s, -x ou -z ; encore pour *Sur le balcon*, la mention du titre *Intérieurs* [50, note 7] est une coquille pour *Intérieur* et surtout il eût été utile de rappeler [note 4] un intertexte important, et irrécusable, du poème que nous avons signalé dans la *Revue Verlaine* (n° 3-4, 1996), *Calonice* de Catulle Mendès, qui lui-même se référait sans doute à *Booz endormi* (l'éditeur signale la rime *ambre/cambre* d'un autre poème de Mendès pour *Pensionnaires*, paire de mots à la rime en soi beaucoup moins frappante, puisque très fréquente, que la combinaison triple, plus rare, de *Sur le balcon*) ; pour récuser l'idée d'une « préciosité » de mauvais goût (Charles Bruneau), O. Bivort indique que « l'asphodèle n'est pas encore devenu une des fleurs préférées de la littérature décadente » [50] – la fleur a déjà une existence poétique pertinente chez Hugo et Mendès. Pour *Pensionnaires*, l'éditeur mentionne la version fournie par Régamey mais n'en donne qu'une variante. Pour *Sappho*, il aurait été intéressant de rappeler le sonnet inversé *Henri III* exhumé par André Vial.

¹⁰ L'éditeur n'ignore pas la présence du manuscrit Zweig à Londres, que nous avons signalée en 1996, mais il ne connaît pas l'existence d'un autre manuscrit, révélé par la célèbre vente du château de Prye (où figure une reproduction en éventail des

critique verlainienne requiert sans doute des années de travail en équipe... – et regretter quelques lacunes dans le balisage des procédés formels¹¹ (mais là aussi, les améliorations sont significatives).

L'introduction accorde aux *Fêtes galantes* des pages qui figurent parmi les meilleures que l'on ait consacrées au recueil. Il s'agit en effet à notre sens d'une contribution de premier ordre qui commence sur une sorte d'énigme : « on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé Verlaine à élaborer, à la fin du Second Empire, un recueil de vers dont le cadre renvoie à une époque révolue (grosso modo, le XVIII^e siècle) et à un monde de fantaisie qui ne reflète guère les préoccupations de son temps. » [11] À partir de cette constatation comparative (car en effet, les recueils précédents et les poèmes destinés aux *Vaincus* attestent chaque fois un rapport à des préoccupations et goûts contemporains), O. Bivort atténue d'abord ce jugement, comme on l'a toujours fait, en rappelant ceux qui – les Goncourt en particulier – avaient remis le monde des fêtes galantes au parfum du jour, avant de montrer l'étendue du champ de référence culturelle du recueil, qui dépasse la période que le titre semblait cibler, puis effectue un retournement de perspective fondamentale, comparant *Le Passant* de Coppée (« Cette comédie "Renaissance italienne", où l'on parle mandolines et décramérons [...] ») avec le recueil quasi contemporain pour élaborer

manuscrits d'où l'on peut tirer quelques détails utiles), provenant originellement, semble-t-il, d'Alphonse Lemerre. Ainsi, pour le manuscrit Zweig, l'expression « manuscrit originel » [162], qui laisse supposer qu'il s'agit du manuscrit utilisé pour la première édition, n'est pas tout à fait appropriée. De même, lorsqu'on écrit que « cet ensemble constitue un état destiné à l'impression », c'est tout à fait possible au départ, mais Verlaine semblerait avoir fait ensuite une copie plus ou moins calligraphiée pour l'éditeur parnassien. C'est dire à quel point les manuscrits peuvent tromper : qui aurait pensé que le manuscrit bourré de modifications des *Romances sans paroles* était celui destiné à l'impression ? L'éditeur ignore aussi la présence dans le catalogue de l'exposition Rimbaud de Gênes d'un fac-similé d'un manuscrit d'une fête galante isolée. À la p. 158, la légende de la dédicace poétique à Mathilde comporte l'indication « coll. part. » alors que l'éditeur indique justement dans l'édition que le manuscrit se trouve dans les collections de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : il s'agit sans doute d'une inadvertance de la maison d'édition. Tout en comprenant la logique qui l'a dictée, nous regretterions un peu la modernisation de l'orthographe *rhythme*, orthographe que Verlaine lui-même a défendue à plus d'une reprise avec ardeur !

¹¹ Si dans *L'Amour par terre*, O. Bivort signale utilement le sens familier de *bander* (il aurait été pertinent de noter la césure : « Souriait en bandant + malignement son arc » qui met en relief la « blague »), il ne signale pas l'alternance en genre par strophes masculines et féminines du poème, ni les rimes exclusivement féminines et masculines, respectivement, de *Mandoline* et d'*En sourdine*, qui ont été relevées notamment par Alain Chevrier et analysées par Anne-Marie Franc.

avant tout une opposition entre la manière dont Coppée « lançait ses roucoulades à un public comblé par les modèles sociaux faussement optimistes d'un régime qui semblait ne jamais devoir finir » et l'étrangeté fondamentale des *Fêtes galantes*, relevée notamment dans une réaction de Jules Lemaitre (que l'éditeur relit avec brio). D'où cette lecture très fine :

Aussi ne sommes-nous pas loin de voir dans le XVIII^e siècle de pacotille des *Fêtes galantes* une métaphore de la société finissante du Second Empire : profondément modernes, dans le sens où elles utilisent la mode contre la mode, les *Fêtes* présenteraient le décor *déjà vu* d'une pièce inédite, troublante par le fait même qu'elle emprunterait à un autre modèle éprouvé, mais comme on les volerait, ses beaux atours et ses belles manières, pour mieux en dénoncer l'hypocrisie. Beaucoup plus qu'un pastiche, le cadre historique des *Fêtes galantes* est en lui-même une parodie qui vise, à travers un courant littéraire qu'elle remet en cause, la futilité et l'insouciance d'une société désabusée. [16]

Cette conception du recueil rejoint dans une certaine mesure, et conforte, la manière dont Arnaud Bernadet relit depuis quelques années les premiers recueils de Verlaine, pour déployer l'implicite politique et social notamment des *Poèmes saturniens* et de *La Bonne Chanson*.

O. Bivort suggère que ce serait pour ne pas trop expliciter cette démarche critique que Verlaine aurait exclu du recueil le sonnet *Paysage historique*, critique de l'artificiel au cœur des *Fêtes galantes*. Que ce raisonnement soit ou non juste sur le plan ponctuel de l'exclusion du poème, cette argumentation permet de mieux saisir la relation entre les *Fêtes galantes* et *Les Vaincus*, entre une poétique d'apparence artificialiste et une poétique d'apparence réaliste. Nulle contradiction, malgré justement les apparences.

O. Bivort conclut à juste raison que le poète joue sur une « distance critique entre le sujet et le cadre », exigeant « la vigilance » du lecteur, avant de montrer les équivoques, doubles sens et ambiguïtés de ces poèmes, le rapport d'interférence entre les « discours et [...] figures de la rhétorique classique » et la langue des années 1860, apparaissant souvent sous la forme de locutions familières [19-20] (dont Jacques Robichez avait relevé un certain nombre dans son édition ; Olivier Bivort pousse plus loin ce type d'analyse).

Pour *La Bonne Chanson*, l'éditeur insiste judicieusement sur le fait que le recueil avait pour destinataire Mathilde : « Il s'agissait d'écrire des "vers

d'amour chaste" dans un code poétique familier à une jeune fille de seize - dix-sept ans : des vers qui parlent à son cœur sans torturer son esprit et qui ne heurtent pas son innocence. » [27] O. Bivort cite une lettre à Valade : « nous n'en sommes même pas encore "aux lettres" [...] tous les jours, ou à peu près, un poème "ingénu" sort de ma tête rassérénée et s'envole vers elle » [24] et donne des conclusions aux antipodes de celles proposées pour les *Fêtes galantes*, la « banalité » si souvent critiquée du recueil n'étant pas « la pente naturelle du poète » mais le résultat d'un « choix [...] déterminé par le sujet » : « Il se manifeste d'abord, dans *La Bonne Chanson*, par l'amabilité, la douceur, la pureté, la simplicité du discours. Par un souci constant d'éviter l'équivoque, le sous-entendu. Par une transparence du langage qui est aussi celle des bons sentiments. » [30-31] Retenant à la fois le refoulé érotique du projet et les craintes et angoisses qui y apparaissent, O. Bivort nous semble néanmoins un peu surestimer la transparence du langage verlainien (le poème VII, admirablement analysé notamment par Ross Chambers et Jean-Pierre Bobillot est d'une grande complexité...) et peut-être sous-estimer la violence qui, souvent, transparait dans ces textes.

Que nos quelques pinailleries dans ce compte rendu ne donnent pas une fausse impression : par ses nombreuses qualités, cette édition représente un apport considérable à la connaissance de ces trois recueils et on attend avec gourmandise la suite¹². C'est un volume que l'on peut proposer avec enthousiasme aux lycéens et aux étudiants, et plus généralement à tous les amateurs de la poésie verlainienne.

Steve Murphy

Paul Verlaine, *Correspondance*. Maurice Barrès, texte établi par Christian Soullignac, édition critique de Stéphane Le Couëdic, La Chasse au Snark, 2000, 125 p.

Encore un bel ajout au catalogue de la Chasse au Snark (site internet : lachasseausnark@yahoo.fr), petite maison d'édition de Loïc di Stefano dont il convient de louer les choix éditoriaux¹³. Le volume, avec en frontispice une « Sphynge par Félicien Rops, frontispice initialement prévu pour l'édition de *Parallèlement* », présente non moins de « 33 lettres de

¹² Note de dernière minute : l'importante édition de *Romances sans paroles* et de *Cellulairement* d'Olivier Bivort vient de paraître. Nous la recenserons dans la prochaine livraison de la revue.

¹³ Attirons l'attention sur l'importante édition par Michèle Fontana des *Dernières Colonnnes de l'Église* de Léon Bloy où les lignes acerbes consacrées à François Coppée peuvent intéresser les verlainiens (La Chasse au Snark, 2001, 165 p.).

Paul Verlaine à Maurice Barrès & quatre poèmes dédiés au même, ainsi que quelques réponses de celui-ci 1884-1895 ». Les lettres sont précédées d'une préface de Stéphane Le Couëdic qui esquisse utilement l'histoire de l'amitié entre Verlaine et Barrès. On peut y relever un ou deux détails à notre avis regrettables¹⁴ et une petite approximation d'ordre chronologique¹⁵ ainsi que des coquilles (par exemple *daimer* [14], *présente* [18], à plusieurs reprises [20], *les Lettres inédites* [20], *les ressources réelles du poète* [21] ; plus loin on en trouve d'autres, comme *Huysmans* [25] – sur le modèle de Pierre Louÿs ?).

Les lettres sont souvent assez importantes et l'annotation est riche. On trouvera de nouvelles indications concernant le boulangisme de Verlaine (avec des notes qui expliquent très bien ses allusions politiques) et ses difficultés éditoriales (et notamment ses problèmes avec Vanier). En attendant la *Correspondance générale* de Verlaine, éditée par Michaël Pakenham, voici donc une très utile contribution à la connaissance de la correspondance du poète.

Steve Murphy

Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, lecture accompagnée par Isabelle Émile-Moëglen, Gallimard, « La Bibliothèque Gallimard », 2001, 135 p.

Après quelques citations célèbres, cette petite édition propose un parcours linéaire des *Romances sans paroles*, avec quatre sections qui correspondent à celles du recueil (Isabelle Émile-Moëglen a donc compris l'organisation du recueil, contrairement à beaucoup de commentateurs), avant de fournir le texte des *Fêtes galantes*, « pour le plaisir de la lecture ».

La première section, « Ouvertures », brosse un portrait du Verlaine de la période 1870-1874 en soulignant pertinemment l'arrière-fond historique et le caractère apparemment inoffensif des *Romances* (elle exprimera à ce sujet quelques réserves), avant d'opérer un retour en arrière pour compléter les informations du lecteur en esquisant la trajectoire de Verlaine des

¹⁴ Comme lorsque, commentant ce que Zola a écrit sur Verlaine, on écrit que l'« on retrouve dans ces quelques mots toute la colosse-sale finesse du Zola critique littéraire » [14] : si Zola, de notre point de vue actuel, se trompe assez lourdement, le calembour n'est pas forcément d'une grande finesse ; on a l'impression même de relents du style utilisé contre Zola par la presse anti-dreyfusarde.

¹⁵ Si Barrès est au courant de « l'épisode Verlaine-Rimbaud » dès 1883, c'est probablement parce que le chapitre Rimbaud des *Poètes maudits* a été publié en revue (dans *Lutèce*) dès cette année et non seulement en volume en 1884 [17].

premiers poèmes jusqu'à la conjoncture des *Romances*. La section se termine sur un passage consacré à l'idée des « poètes maudits », à une analyse des suggestions du titre *Romances sans paroles* et à un rappel du caractère tardif de la reconnaissance du recueil, sans oublier une chronologie synthétique (Histoire, Culture, Vie et œuvre de Verlaine). Dans l'ensemble, tout cela est assez juste¹⁶, si ce n'est que l'auteur exagère l'univocité du *Parnasse contemporain* dont elle privilégie notamment l'« intérêt pour les auteurs de l'Antiquité » [10] sans tenir compte du mot *contemporain* qui n'est pas, malgré une supposition tenace de l'histoire littéraire (contestée d'une manière ou d'une autre par bon nombre de critiques et de spécialistes, de Catulle Mendès à Luc Badesco ou Jean-Marc Hovasse), un adjectif complètement impertinent. D'autre part, elle surestime sans doute un peu les « solides connaissances dans les langues anciennes » de Verlaine [8], ce qui l'amène à quelques considérations étymologiques peu convaincantes¹⁷.

Le gros du volume prend la forme des quatre sections du recueil suivies d'autant d'« Arrêt[s] sur lecture ». Ces arrêts sont dans l'ensemble très

¹⁶ Quelques menues inexactitudes ou lectures problématiques : la première ariette n'a pas été publiée sous le titre *Romances sans paroles* mais *Romance sans paroles* [14] ; *épeurer* n'est pas un néologisme de Verlaine [24] ; il n'est guère sûr que « l'alternance d'alexandrins et d'heptasyllabes » de la neuvième ariette « dit le mieux la coexistence de la tradition et de la modernité » [45] puisqu'il s'agit surtout d'une combinaison de vers généralement évitée à cause du problème de discrimination métrique posé par la différence d'une seule syllabe entre le vers court (7) et les hémistiches de l'alexandrin (6), la technique étant celle de Baudelaire dans *Le Poison*, mais radicalisée parce que ces 6-6 sont assez hétérodoxes ; dire que Royer-Collard était « un homme politique aux opinions modérées » [51] ne correspond peut-être pas à l'appréciation du Verlaine toujours communard de cœur de 1872-1874 ; il n'est guère évident que le titre *Malines* joue sur « la polysémie du mot *maline(s)* », ni que l'on puisse demander « quels éléments d'interprétation du texte qui porte ce titre » peuvent en être déduits [64] puisque rien dans le texte ne permet de motiver cette acception adjectivale du toponyme (nous nous sommes toujours demandé, en revanche, si le poème de Rimbaud reproduisant une scène belge *La Maline* ne proposait pas en catimini le portrait – fût-il en tous points fictif – d'une serveuse venant précisément de Malines...).

¹⁷ C'est le cas notamment des interprétations étymologiques des mots *âme*, *fier*, *piège* dans l'« ariette oubliée » VII [39] ou pour le toponyme *Malines* (« D'autre part, l'autre racine *malina* = marée, flot montant, annonce la tempête de "Birds" » [126]) comme pour le titre du recueil : « L'origine du mot "parole" ouvre des perspectives : *paraula*, c'est d'abord un terme de rhétorique qui signifie "comparaison", "similitude", et qui a désigné ensuite un discours inspiré, et par extension la volonté de Dieu. Faut-il comprendre que nous sommes face à un recueil où l'auteur – l'équivalent de Dieu dans le texte – se cache, où la rhétorique s'est évanouie ? » [17]

stimulants, même si l'on constate parfois des effets de surinterprétation (si la perception d'effets réflexifs est le plus souvent l'un des atouts de ces lectures, notamment pour l'ariette VI, il arrive à l'auteur de trouver la réflexivité un peu trop partout. On remarquera également quelques développements problématiques concernant la métrique¹⁸ Il n'empêche que ces lectures sont le plus souvent fort astucieuses et de nature à encourager les élèves à explorer l'univers poétique des *Romances sans paroles*.

En fin de volume, la section « Bilans » propose, en trois étapes – 1° « Un recueil qui claudique ? », 2° « Une écriture en tension », 3° Une mélancolie coupée du politique ? » – quelques éléments pour une lecture globale du recueil et pour une compréhension de son contexte culturel. La présence de points d'interrogation dans deux de ces intertitres n'a pas qu'une finalité rhétorique : il s'agit bien de s'interroger et non pas uniquement de donner des réponses toutes faites.

Le troisième bilan est particulièrement intéressant dans la mesure où l'auteur s'interroge sur la manière dont « la modernité littéraire semble se construire sur l'éviction de l'Histoire en train de se faire et sur un mode d'énonciation anxieux » [124]. C'est dans l'après-Commune de la censure républicaine que l'auteur place donc les *Romances*, proposant d'y voir un « acte de révolte, même souterraine, même par défaut » par le fait même que Verlaine cherche « une voix » [122]. C'est une problématique assez proche de celle développée notamment par Ross Chambers, Richard Burton et Dolf Oehler pour Baudelaire, associant la mélancolie à « un sentiment de perte collective même s'il est assumé par une parole personnelle » [124] ; c'est dans une optique analogue qu'Arnaud Bernadet a proposé récemment¹⁹ une lecture de *Grotesques*, dans les *Poèmes saturniens*.

Dans les annexes, on trouve des notes intéressantes qui attestent l'acuité des lectures d'Isabelle Émile-Moëglen, comme pour le choix du toponyme *Cambre* dans *Chevaux de bois* (« clin d'œil grivois [...] les maîtres ne s'ennuient sans doute pas non plus... »). Malgré les remarques qui précèdent, il lui arrive de proposer des observations formelles intéressantes comme lorsqu'elle rappelle au lecteur la nécessité de lire *musici-enne* et

¹⁸ Notamment en ce qui concerne la définition du décompte syllabique [34] ou des coupes [35] ou lorsque l'auteur indique, au sujet des diérèses : « Au lecteur d'apprécier les effets de sens produits » [34], comme si toute diérèse était en soi un écart produisant un effet de sens, ce qui n'est pas le cas (*passi-on* était dans un texte en vers un véritable automatisme, ne pouvant être sans que d'autres facteurs interviennent (par un exemple une mise en série frappante de diérèses) un effet de style...).

¹⁹ Lors de la première séance du séminaire Verlaine-Rimbaud à Paris 8 le 16 février 2002.

ari-ette avec diérèse, elle précise, avec un petit clin d'œil astucieux, « pour que le vers ne boite pas... », autrement dit elle prend à contre-pied, si l'on ose dire, le mythe du vers impair qui boiterait naturellement à cause de ses propriétés intrinsèques. D'autre part, elle interprète l'effet (comme l'avaient fait notamment David Hillery et Clive Scott) : « Effet d'insistance signifiant puisque ces mots portent l'enjeu du texte : la mise en scène du poème en train de se faire » ; c'est sans doute surtout le cas pour le vers « Et dans les + leurs musiciennes » où c'est le proclitique en troisième position qui produit l'effet de mise en relief, radicalisant pour ce vers complexe rare le procédé utilisé par Baudelaire pour l'alexandrin (le procédé se renforçant dans le cas d'un vers complexe moins familier et où le poète aurait tendance à baliser la structure interne de manière assez ferme : ici le procédé est employé dès le troisième vers).

Après un glossaire utile, le volume donne des indications de lecture, « pour une première approche » et « pour aller plus loin ». Cette petite bibliographie est mieux choisie que dans la plupart des volumes à finalité parascolaire, avec des ouvertures théoriques inhabituelles et qu'il convient de saluer (*Mélancolie et opposition* de Ross Chambers, le volume *Figures du sujet lyrique* dirigé par Dominique Rabaté...).

Il n'est pas sûr que cette édition soit facile à comprendre « à partir de la classe de troisième », comme l'indique la quatrième de couverture, les considérations techniques étant probablement peu accessibles à des élèves aussi jeunes (même en terminale, il est difficile de savoir combien d'élèves parviendront à comprendre les livres de Chambers et de Rabaté que nous venons de mentionner – même pour des étudiants en DEUG ce ne sont pas des volumes très faciles d'accès). Cette édition est probablement plus adaptée à des lecteurs un peu plus âgés. Elle nous paraît en tout cas comporter beaucoup de qualités pédagogiques et même le spécialiste des *Romances* y trouvera des lectures et des intuitions inédites.

Steve Murphy

LIVRES

Michel Viegnes commente *Sagesse Amour Bonheur* de Paul Verlaine, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1998, 208 p.

Contrairement à ce qu'indique le titre de couverture, de son propre aveu, Michel Viegnes s'attache principalement à *Sagesse*, « à ce recueil qui, selon Verlaine, « ouvre », pareil à une clé, tous les textes qui l'ont suivi » (p. 13). Michel Viegnes offre au lecteur un ouvrage stimulant qui, tout en constituant une excellente synthèse sur *Sagesse*, ne manque d'offrir des perspectives nouvelles et contient son lot de remarques suggestives. L'auteur se révèle un commentateur attentif de Verlaine : il n'oublie ni de mentionner le trajet qui va de *Cellulairement* jusqu'à *Sagesse*, ni d'interroger, avec un scepticisme bienvenu, la préface d'un recueil que Verlaine présente comme un tournant de sa vie. Dans l'ensemble, le travail de Michel Viegnes est fort bien documenté, comme l'indique le dossier fourni par l'auteur qui intègre un choix souvent judicieux de textes de contemporains du poète et de textes biographiques et critiques plus récents. Analysant l'architecture de *Sagesse*, l'auteur mentionne et explique les hypothèses formulées par V. P. Underwood, Louis Morice, Pierre-Henri Simon, Claude Cuénot, avant de proposer sa propre lecture, selon laquelle *Sagesse* serait structuré de manière temporelle suivant « une chronologie de l'âme en quête de Dieu ».

Ce qui nous semble fonder la qualité de l'écoute critique de Michel Viegnes tient toutefois à l'appréhension de la part de négativité résiduelle (mais *substantielle*) présente dans *Sagesse*, qui complexifie passablement l'idéologie de la conversion. L'auteur montre pertinemment comment Verlaine fait tout pour conserver les « avantages » liés au monde d'ici-bas, auquel il ne semble pas complètement prêt à renoncer. La deuxième partie de *Sagesse*, la plus authentiquement chrétienne, semble en effet résonner de bien étranges accents : interrogeant le sonnet « – Il faut m'aimer ! [...] » (IV, 3), Michel Viegnes note que

[I]es paroles que Verlaine met ici dans la bouche de Jésus pourraient faire l'objet de critiques théologiques les taxant de panthéisme, ou en d'autres termes les accusant d'identifier Dieu à la totalité des êtres. Ces tendances panthéistes seraient susceptibles de donner lieu à un certain laxisme moral, puisqu'elles semblent justifier l'amour et le désir de toutes les créatures quelles qu'elles soient. (p. 81).

L'auteur montre que ce n'est pas le seul *accroc* à la transparence de la foi dans le recueil ; analysant le mot d'ordre de Jésus au converti : « Mais, dit Jésus, aime, n'importe ! », Michel Viegnes montre que

Jésus sert de garant tout formel à une spiritualité *pro domo* qui entend faire son engrais de toutes les déjections cyniquement revendiquées de sa nature déchue. (p. 62)

On peut même estimer que l'esthétique du vice est décrite dans *Sagesse* comme dans nul autre recueil de Verlaine : analysant le poème « Voix de l'Orgueil [...] », l'auteur souligne que « les diverses voix du péché donnent lieu à une perception multiforme et synesthésique du mal » (p. 102). L'auteur propose également une étude de la facticité dans le recueil, qui aurait toutefois mérité d'être analysée plus en détail (voir notamment les hypothèses d'Arnaud Bernardet concernant l'*artificialisme* dans les recueils de Verlaine).

Michel Viegnes met ainsi en garde contre « toute lecture intégralement mystique » du « parcours spirituel du recueil » (p. 50). De fait, le recueil dit chrétien doit être envisagé selon une dialectique plus souple, plus réfléchie : « La leçon doit-elle être : sagesse suprême, celle d'une spiritualisation du terrestre ? ou bien s'agit-il seulement d'un compromis esthétique avec le monde ? » (p. 55). On trouvera beaucoup d'intérêt à lire les propos de l'auteur concernant la « religion esthétique » à laquelle pourrait se rattacher effectivement Verlaine, qui nous semble, toutefois, moins opérer un choix d'ordre religieux que de tenter de conserver à tout prix, sous le masque de la foi, quelques plaisirs propres au « vieil Adam ». À cet égard, Michel Viegnes accorde une attention bien compréhensible au dernier poème du recueil, dans lequel « [la] référence aux deux espèces, le pain et le vin, réintroduit *in fine* la perspective chrétienne, mais en la plaçant dans le cadre d'un chant du monde qui « paganise » quelque peu son mythe » (p. 132). Le sentiment de paix que dégage le dernier poème du recueil est, à notre sens, quelque peu bifide. Michel Viegnes n'est pas loin de le penser : « S'il est néanmoins une paix que Verlaine voudrait présenter comme une sorte de conclusion au recueil, c'est bien celle qui ressort de la célébration finale mise en scène par le poème « C'est la fête du blé ». Résultant de la conjonction de la nature, du travail, des plaisirs simples et d'une religiosité

un tant soit peu dionysiaque bien que située dans la symbolique chrétienne, cette paix dans la joie n'a cependant guère de rapport avec l'harmonie intérieure et mystique de la contemplation chrétienne. Il aura fallu conclure le recueil sur une note entraînante de réconciliation avec le monde et suggérer par là l'accessibilité d'un équilibre terrestre ordonné aux rythmes du cosmos – une religion naturelle en somme » (p. 109-110). De fait, la route est ouverte pour, d'une part, *Amour* et *Bonheur*, et d'autre part, *Parallèlement*.

Incontestablement, la meilleure partie de l'ouvrage de Michel Viegnes est constituée par le chapitre IV intitulé fort pertinemment « La paix introuvable ». L'auteur décèle en Verlaine un peintre du vice qui met à nu la « vibration du mal » (p. 98), ce qui ne manque de faire penser à ces deux vers de Baudelaire qui, dans *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier*, louait chez l'artiste « l'énergie avec laquelle / Il peint le Mal et sa séquelle »²⁰. Les évocations verlainiennes du temps du pêché ne sont pas « exempt[s] de nostalgie » (p. 102), comme le montre excellemment l'auteur, qui fournit également une analyse des manœuvres conjuratoires (stratégie de dévalorisation du monde, rhétorique de la simplicité) par lesquelles Verlaine tente de purifier une âme et un corps qui, incontestablement, ne sauraient respecter *absolument* la logique de la conversion. À cet égard, dans la notice concernant « Les substituts de la force », même s'il est évident que « [l]a force de Dieu remplace ainsi la faiblesse humaine », l'auteur aurait pu mettre en avant ce *rapport de forces* à l'œuvre dans *Sagesse*. Car la faiblesse humaine selon Verlaine est avant tout, comme l'auteur l'a suggéré, la vivacité du vice, en bref la dimension négative de l'intensité, laquelle affronte dans le recueil la force dite « divine ». C'est donc une définition de la force contre une autre définition de la force, lesquelles entrent *en rapport*, qui caractérise le combat spirituel et charnel de *Sagesse*. Michel Viegnes doit ainsi poser la question qu'on ne saurait éluder : « [...] [L]e problème de la composition de *Sagesse* ne laisse pas d'être d'une importance herméneutique cruciale : clé d'une ouverture spirituelle du recueil ou subterfuge d'un exorcisme ? » (p. 56).

En revanche, d'autres commentaires, ponctuels et donc le plus souvent sans incidences majeures sur la perspective d'ensemble de l'ouvrage, nous ont semblé plus contestables, notamment concernant le rôle de Rimbaud et la manière dont les recueils de Verlaine précédant *Sagesse* sont appréhendés. Il faut dire que la présence de Rimbaud est prise en compte de manière passablement *idéaliste*. À cet effet, le portrait et le croquis

²⁰ *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 167.

reproduits sur la couverture du livre sont révélateurs : alors que le portrait de Verlaine par Eugène Carrière, sur fond jaunâtre, baigne dans un flou qu'il faut bien qualifier d'« artistique » (mais n'est-ce pas là induire déjà un mode de lecture de l'œuvre de Verlaine ?), le croquis par Cazals qui place un Rimbaud dessiné au crayon noir au premier plan et en arrière-plan seulement l'ombre de Verlaine, fait de Rimbaud un être nettement supérieur à Verlaine qui, figurativement, ne serait qu'une ombre, un peu comme le serait sa poésie face aux tentatives prométhéennes risquées par l'auteur des *Illuminations*. En résumé, *Verlaine est faible*. Nous ne discutons pas la beauté ou la valeur en synchronie de ces œuvres iconographiques et nous ne savons pas si le choix en revient à Michel Viegnes, mais l'on peut estimer que la distribution des rôles est parfaitement entendue... dès la couverture. Quand verra-t-on, osera-t-on reproduire en couverture (ou ailleurs) d'autres portraits de Verlaine, comme ceux exécutés par Frédéric Bazille et par Péaron qui laissent voir un Verlaine tantôt « beau », tantôt « inquiétant », du moins tel qu'il était à l'époque où Rimbaud l'a rencontré ?

De fait, Michel Viegnes surestime le rôle de Rimbaud. L'auteur note : « *Les Romances sans paroles*, composées en 1872 et 1873 – au plus fort de l'expérience rimbalienne – et parues en mars 1874, témoignent dans une certaine mesure de cette influence « libératoire » de l'esthétique du poète des *Illuminations* » (p. 17). Les présupposés et préjugés de cette assertion sont nombreux : si les années 1872-1873 peuvent bien constituer le « plus fort de l'expérience rimbalienne » (mais par rapport à quoi ?), elles ne correspondent pas forcément à l'époque des *Illuminations*, qui se situerait bien plutôt en 1874, mais recouvrent assurément la période de composition des « *Derniers Vers* » et d'*Une saison en enfer*. Si l'on suit le propos de Michel Viegnes, il faudrait songer à prouver en quoi ces œuvres eurent une influence libératrice sur un poète qui semble s'être montré sceptique face à l'art poétique de Rimbaud, tout en admirant le génie de l'adolescent. L'auteur, qui s'est révélé par ailleurs un commentateur inspiré de *Sagesse*, ne retient de Rimbaud que son mythe, qualifiant même le prosateur d'*Une saison en enfer* de « jeune dieu » (p. 15). On eût apprécié une démarche plus pragmatique, mettant au jour le rôle spécifiquement dévolu à Rimbaud dans *Sagesse* : par exemple, la présence de Rimbaud, bien que tangible, est complètement ignorée en ce qui concerne le poème « Malheureux ! Tous les dons [...] ». L'auteur voit dans l'« enfant de colère » que désigne le

dernier vers du poème l'ancien « moi » de Verlaine, la marque du « vieil Adam », alors que l'intention première de Verlaine est manifestement d'invectiver Rimbaud. Y.-G. Le Dantec précise à cet égard : « L'exemplaire du comte Kessler porte cette mention de la main du poète : « À propos d'Arthur Rimbaud, Arras, septembre ou octobre 1875. Après coup je me suis aperçu que cela pouvait s'appliquer à *poor myself!* »²¹. Les supposés rapports biographiques entre Verlaine et Rimbaud, ainsi que la représentation pratique que l'on se fait généralement de leur relation, semblent avoir prévalu sur l'ensemble des récritures et décritures de l'aventure rimbaldienne proposées par Verlaine, qui fournit un portrait polémique de Rimbaud, comme ce dernier en avait (incontestablement) proposé un de Verlaine dans *Délires I*.

De même, Michel Viegnes a tendance à « innocenter » les recueils de Verlaine antérieurs aux *Romances sans paroles*. *La Bonne Chanson* est manifestement sous-estimée : Verlaine y chanterait « les charmes maternels et enfantins » de Mathilde (p. 16) ; il s'agirait d'un recueil naïf, pré-rimbaldien en quelque sorte ! Évoquant la « Critique des *Poèmes saturniens* », l'auteur note que « Verlaine oublie d'ailleurs de mentionner dans son acte de pénitence les *Romances sans paroles* – plus dangereusement marquées par l'influence « diabolique » de l'adolescent de Charleville –, se contentant d'épingler les *Poèmes saturniens* et les *Fêtes galantes*, « pêchés » poétiques qu'on peut en définitive considérer comme assez véniels » (p. 27). À notre sens, on peut considérer au contraire ces deux recueils comme subversifs à bien des égards. Interprétant une pièce des « Paysages belges », Michel Viegnes en propose une lecture rimbaldienne dont l'on peut affirmer qu'elle est loin de constituer la meilleure approche possible du poème : « L'espace du voyage et de l'expérience poétique détruit les limites de l'expérience du moi, ou plutôt, et plus encore, l'ouverture de cet espace exprime une poésie qui « se crée » dans et par l'expérience délibérément « déréglée » du monde et de la vie » (p. 18). En réalité, ce commentaire vaudrait plutôt pour les lettres dites « du voyant ». De fait, le rôle de cet « ange de l'éveil » que fut Rimbaud nous semble surestimé : Verlaine était en 1871 un poète sûr de son savoir, de son art. On ne peut donc affirmer que « la rencontre de Rimbaud a ouvert l'espace poétique et existentiel de Verlaine, dissolvant les limites conventionnelles ou timides de sa nature et de son art [...] » (p. 18). Cette observation nous

²¹ *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1119.

semble liée à une conception erronée, manifestement assez répandue, de l'œuvre et de la vie du premier Verlaine.

Ailleurs, analysant la structure tripartite de *Sagesse*, Michel Vieignes estime que la troisième partie est « quelque peu *fourre-tout* » (p. 51), ce qui nous semble aller un peu vite en besogne. Enfin, on peut regretter le peu de cas fait des *Confessions* de saint Augustin au titre des intertextes majeurs de *Sagesse*²².

Quoi qu'il en soit, Michel Vieignes a produit un commentaire de *Sagesse* souvent inspiré. Le travail accompli est sérieux et documenté. En l'occurrence, il porte sur un recueil fort difficile, que le critique a le mérite d'analyser comme une œuvre qui « confère un certain « poids » au corpus verlainien [...] » (p. 12). Dans les limites des exigences d'une collection qui fournit généralement des ouvrages d'une incontestable qualité, Michel Vieignes propose aux amateurs de l'œuvre de Verlaine un véritable *essai* sur *Sagesse*, et par extension : sur la *pensée* de Verlaine.

Yann Frémy

Jean-Michel Gouvard : *Critique du vers*, Paris, Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2000, 288 p.

Cet ouvrage, premier d'une collection qui devrait devenir une référence en matière d'études métriques²³, est la version remaniée d'une thèse de

²² Voir notamment ce passage essentiel du chapitre XI du livre onzième des *Confessions* : « La Sagesse, c'est la Sagesse elle-même qui m'éclaire par intervalles : elle déchire les nuages de mon âme qui me recouvrent de nouveau, si je faiblis, des ténèbres et du poids de mes misères. Car, dans mon dénuement, « ma vigueur s'est tellement épuisée » que je ne suis même plus capable de supporter mon bien, jusqu'à ce que vous, Seigneur, « qui vous êtes montré secourable à toutes mes iniquités », vous guérissiez encore toutes mes faiblesses. Vous rachèterez « ma vie de corruption », vous me couronnerez « dans la pitié et la miséricorde » et vous rassasiez de vos biens mon désir, car « ma jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle ». « C'est par l'espérance que nous avons été sauvés et nous attendons vos promesses patiemment ». Entendez qui peut votre langage intérieur, moi je veux crier, plein de foi dans votre oracle : « Que vos œuvres sont magnifiques, Seigneur ; vous avez tout créé dans votre Sagesse ! » (*Les Confessions*, traduction, préface et notes par Joseph Trabucco, Flammarion, coll. GF, 1964, p. 260). Toutefois, on pourrait multiplier les rapprochements.

²³ La collection de « Métrique française et comparée », chez Champion, est dirigée par Benoît de Cornulier et Jean-Michel Gouvard. Le deuxième volume a déjà paru : Michel Murat éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, 2000. Il contient notamment un important article de Dominique Billy sur Verlaine (« La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine », p. 297-347).

doctorat, ce qui n'est signalé nulle part par l'auteur²⁴. Cette thèse a été soutenue en 1994 : *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Pour une analyse distributionnelle systématique*, Université de Nantes.

Ce livre est une histoire métrique de l'alexandrin dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le sens de son titre m'avait d'abord échappé, mais l'auteur m'a expliqué que *critique* était à comprendre dans « l'acception philosophique du terme, comme dans "Critique de la raison pure" ou "Critique de la faculté de juger" »²⁵. Il s'agit donc d'une référence à l'examen critique dont font l'objet dans cet ouvrage certains travaux sur l'alexandrin. Mais le titre est alors à la fois trop large et trop étroit : trop large parce que l'alexandrin français n'est pas tout le vers, trop étroit parce que les pages dans lesquelles Gouvard rapporte et commente les travaux de ses prédécesseurs ne recouvrent guère qu'un cinquième de son livre.

L'introduction, assez longue, est intitulée « De la syllabe à l'accent » (p. 9-33), et trace une histoire des théories du vers français depuis le XVII^e siècle jusqu'au XIX^e siècle principalement. Il y est montré (mais on le savait déjà largement, notamment par les travaux de Georges Lote²⁶) que les théoriciens de l'âge classique ont conçu l'alexandrin uniquement comme un ensemble de deux fois six syllabes (voir p. 15), et que ce n'est qu'au début du XIX^e siècle qu'on a commencé à avoir une approche « accentuelle » des mètres français, suite aux travaux d'Antonio Scoppa²⁷. Les succès de la thèse « accentuelle » de Scoppa s'expliquent par une polémique qui, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, avait préparé le terrain par « une orientation nouvelle [...] qui tend à rendre suspect le syllabisme, tout

²⁴ La note de la page 232, qui gomme complètement le rôle de la thèse de Gouvard dans les débats portant sur les notions de « "e" féminin » et de « "e" masculin », est symptomatique sur ce point.

²⁵ Communication personnelle.

²⁶ *Histoire du vers français*, 9 volumes parus, 1951-1996 (Boivin et Hatier pour les tomes 2 et 3, Presses de l'Université de Provence pour les autres), qui traitent du Moyen Age et des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Pour le XIX^e siècle, voir, du même auteur, « Le vers romantique », *Revue des cours et conférences*, 32^e année (1^{ère} série) : 15 décembre 1930 à 30 mars 1931 (fascicules 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8), puis 32^e année (2^e série), 15 avril 1931 à 15 juin 1931 (fascicules 9, 10, 11, 13) ; toujours de G. Lote, voir aussi « La Poétique du Symbolisme », *Revue des cours et conférences*, 35^e année (1^{ère} série), 15 février 1934 à 30 mars 1934 (fascicules 5, 6, 8), puis 35^e année (2^e série), 30 avril 1934 à 30 juillet 1934 (fascicules 10, 12, 16).

²⁷ *Les Vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, 3 vol., Paris, Courcier, 1811-1814. Gouvard (p. 16) annonce que ce texte devrait être prochainement édité dans la collection « Métrique française et comparée » des éditions Champion.

d'abord parce que la syllabe n'implique pas de "cadence", contrairement à l'accent ou à la quantité, et ensuite parce que cette absence n'est plus simplement constatée, comme c'était le cas jusque vers 1750, mais présentée comme une carence » (p. 23). Quand Scoppa publie son livre, sa thèse est perçue comme gommant, « via l'accent, la singularité où semblait s'enfermer la métrique française » (p. 26) en proposant « des principes universels qui seraient constitutifs de la mesure » (*id.*). Après Scoppa, la conception accentuelle des mètres français va se développer, Quicherat étant le premier, en 1838, « à définir l'alexandrin comme ayant deux accents fixes "nécessaires" et deux autres "libres", i.e. dont la place varie à l'intérieur de chaque hémistiche » (p. 29). Ces nouvelles thèses ont pour conséquence « d'induire une confusion entre le mètre et la prosodie, ce qui revient, à plus ou moins long terme, à suggérer puis à légitimer l'idée que les deux dimensions se confondent dans les régularités dessinées par une même catégorie, l'accent » (p. 28). La présentation par Gouvard des travaux de Bonaparte (p. 28) et de Vaultier (p. 30-31), qui datent respectivement de 1819 et de 1840, montre bien tout ce qu'un Mazaleyrat, au XX^e siècle, doit à ces auteurs. Gouvard achève son introduction en annonçant que « C'est à se frayer une voie nouvelle, entre une approche accentuelle devenue académique et une référence toute symbolique au "syllabisme" du passé, que s'attachera le présent ouvrage » (p. 32). Le lecteur est un peu surpris par ces propos, Cornulier ayant déjà largement ouvert la voie annoncé, dès *Théorie du vers*²⁸ (voir cet ouvrage, p. 9-117).

La première partie, « Principes d'analyse » (p. 35-127), s'ouvre sur un chapitre dédié à « L'accent en métrique française » (p. 37-49). Y sont examinées et critiquées les thèses de Mazaleyrat²⁹ et de Lusson/Roubaud³⁰ sur la question. La critique de Mazaleyrat me semble vraiment intéressante et pertinente. Il est montré que la méthode d'analyse du vers de cet auteur manque de rigueur, et n'est donc pas reproductible : « on s'interroge sur la validité d'un appareil qui évoque sans en dire plus la hiérarchie "naturelle" des groupes accentuels ou l'idée qu'un accent vient "frapper" une voyelle. Aucune des notions évoquées n'est définie et ce que recouvrent les termes "groupements de mots", "unités syntaxiques" et "unités sémantiques" est supposé tomber sous le sens » (p. 38, note 3). La critique va même très loin, lorsque Gouvard, remarquant la propension de Mazaleyrat à chercher des

²⁸ Paris, Seuil, 1982.

²⁹ *Éléments de métrique française*, Paris, Colin, 1974.

³⁰ Principalement : « Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire », *Langue française*, 23, 1974, p. 41-53.

effets de sens sitôt qu'il y a « discordance entre le mètre et la phrase »³¹ (p. 41), écrit : « Nous pouvons même avancer que l'auteur des *Éléments* n'a pas de théorie métrique, mais une théorie sémantique du mètre. Il ne produit pas une description, mais, dès le départ, une interprétation » (p. 42-43). La critique de Lusson/Roubaud me semble parfois exagérée. En effet, ces auteurs se sont véritablement efforcés d'avoir une méthode d'analyse du vers qui soit reproductible, et pouvant donner lieu à des approches quantitatives de grande envergure. Leur démarche est par ailleurs falsifiable, ainsi que le montre le fait que leur procédure d'analyse les empêche de reconnaître comme marginaux des vers tels que « Je suis l'empire à la fin de la décadence » (voir p. 47). Gouvard exagère donc grandement quand il pose que l'approche de Lusson/Roubaud est « maladroite par les procédures d'encodage qu'elle propose » (p. 47). Il me semble que ce qui manque le plus au travail de Lusson/Roubaud, c'est une *théorie linguistique* du discours. En effet, leur discrimination des groupes accentuels ou syntaxiques relève souvent d'une conception scolaire de la grammaire, et c'est sur ce point que l'on aboutit parfois à des *a priori* similaires à ceux de Mazaleyrat³². Gouvard se fait fort de relever l'une de ces incohérences dans l'encodage des vers, p. 48-49.

Le chapitre suivant, « L'accent en métrique générative » (pp. 51-83), commence par un examen de 486 alexandrins « iambiques » d'Antonio Machado, destiné à illustrer les méthodes de la métrique générative. Cette étude, quoique intéressante, me semble un peu hors de propos dans la logique du volume : Gouvard aurait pu passer directement à l'examen et à la critique des travaux de métrique générative consacrés au français, ce qu'il fait dans la suite du chapitre, en se focalisant particulièrement sur les travaux de S. Paul Verluysen³³. Gouvard déclare que « Les techniques issues de la grammaire générative ont été appliquées pour la première fois à l'alexandrin français par Simon Paul Verluysen » (p. 77), ce qui revient à passer sous silence les travaux des années 70 de J. Roubaud³⁴ (en 1971), M. Ronat³⁵, J. Guéron³⁶ et J.-C. Milner³⁷, pourtant mentionnés ailleurs par

³¹ Il faudrait dire plutôt : « entre le vers et l'énoncé ».

³² J'ai déjà fait une critique semblable dans *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1996, p. 80.

³³ Principalement, *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*, thèse de doctorat, Université d'Anvers, 1982.

³⁴ « Mètre et vers : deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser », *Poétique*, 7, 1971, p. 366-387.

³⁵ Principalement : « Métrico-phono-syntaxe : le vers français alexandrin », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 14/15, Saint-Denis, Université Paris VIII,

Gouvard. La principale critique que Gouvard adresse à Verluyten serait que sa méthode d'investigation « préjuge [...] de la forme du vers » (p. 83), ce qui le conduit à rejeter comme non métriques certains alexandrins discordants à la césure autant du point de vue syntaxique que du point de vue accentuel (expl. : « Etonnement des Nordaus ! Ô morts historiques ! » – Verlaine). « On voit dans quel cercle vicieux nous nous trouvons : les alexandrins présentant une double discordance sont rejetés en-dehors de la sphère de la métricité, non pas sur la base de critères internes au corpus, mais parce qu'ils remettent en cause la méthode suivie » (p. 83). La critique est un peu forte, la double discordance étant bien un critère « interne au corpus ». La démarche de Verluyten est celle que l'on rencontre dans toute littérature générativiste : il tire rigoureusement les conclusions qui sont amenées par sa méthode et sa théorie, et livre ses résultats au public des spécialistes, pour encourager ceux-ci à faire mieux. Peut-être pourrait on sauver l'analyse de Verluyten en disant qu'elle prédit qu'un tel vers n'est pas un {6-6}, ce qui ne préjuge pas du fait qu'il puisse être autre chose (un {4-8}), par exemple³⁸.

L'auteur passe ensuite à la présentation d'une version légèrement revue de la méthode d'analyse du vers de B. de Cornulier³⁹, nommée originellement « métricométrie », et rebaptisée par Gouvard « analyse distributionnelle ». Cette méthode, aujourd'hui bien connue des métriciens, consiste à étiqueter les syllabes des vers composés d'un corpus, de la manière suivante : est marquée C_n (où n vaut pour la n -ième syllabe d'un vers) toute syllabe portant « la voyelle ou l'une des voyelles » (p. 87) d'un proclitique (pour les détails, voir p. 87-90) ; est marquée P_n « toute syllabe métrique portant la voyelle » d'une préposition monosyllabique (p. 90), à la condition que la préposition soit « suivie immédiatement du syntagme qui lui sert de base, sinon elle ne portera pas de marquage » (p. 91 – détails

1986, p. 15-43 (publié pour la première fois dans une version légèrement différente dans les *Cahiers de Poétique Comparée* en 1975).

³⁶ De Jacqueline Guéron, je ne connais pas de travaux portant spécifiquement sur l'alexandrin, mais sa démarche est typiquement celle de la métrique générative des années 70 (voir « Langue et poésie : mètre et phonologie », in J.-P. Faye & J. Roubaud, éd. (1975) : *I. Change de forme. Biologies et prosodies*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975, p. 136-157.

³⁷ « Réflexions sur le fonctionnement du vers français », in J.-C. Milner, *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, 1982, p. 283-301 (version remaniée d'un article initialement paru en 1974 dans les *Cahiers de Poétique Comparée*).

³⁸ Il me semble que la principale insuffisance du travail de Verluyten est son ignorance de la pression métrique contextuelle, qui peut influencer beaucoup sur la perception métrique d'un vers particulier.

³⁹ Qu'on trouvera notamment dans *Théorie du vers*, p. 121-143.

p. 90-98) ; est marquée Mn « toute voyelle d'un polysyllabe antérieure à la dernière voyelle accentuée de ce polysyllabe » (p. 99 – détails p. 99-104) ; enfin, est marquée F_n « toute syllabe n dont le noyau vocalique est un “e” post-tonique non-éclidé métriquement » (p. 104 – détails p. 104-106). Les positions métriques qui ne sont ni C, ni P, ni M, ni F restent « vides », c'est-à-dire non marquées. Cette méthode permet de montrer que la poésie littéraire classique, du milieu du XVI^e siècle jusqu'au Romantisme, évite soigneusement les alexandrins « CPMF6 », c'est-à-dire « ou C ou P ou M ou F » (p. 106) en sixième position ; les seules exceptions apparaissent dans le genre de la farce (voir p. 110). Gouvard montre ensuite quelle est la distribution des critères C, P, M et F dans « l'alexandrin ordinaire », sur la base d'un corpus de 1000 vers empruntés arbitrairement à Boileau, Corneille, L'Hermite, Malherbe, Racine, Chénier, Hugo, Lamartine, Musset et Vigny. Les résultats sont intéressants (malgré l'étroitesse du corpus), et font apparaître quelques divergences entre les deux sous-vers de l'alexandrin et des variations ponctuelles entre les textes du XVII^e siècle et ceux du XIX^e (voir p. 115-127). Ces résultats auraient mérités d'être confrontés à une analyse statistique similaire sur les alexandrins de la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui constituent le « corpus général » de Gouvard (voir plus bas).

Après ces préliminaires principalement méthodologiques s'ouvre la deuxième partie de l'ouvrage, « Histoire et structure de l'alexandrin ordinaire » (p. 129-255), qui en constitue le noyau dur et, assurément, l'apport décisif. Le titre de cette partie est néanmoins trop large, la période étudiée se résumant à l'alexandrin dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et plus particulièrement entre 1850 et 1875.

Le premier chapitre de cette deuxième partie est une étude des « Proclitiques et prépositions dans l'alexandrin du XIX^e siècle » (p. 131-202). Le chapitre s'ouvre sur une présentation du corpus qui est celui de l'ensemble de la deuxième partie de l'ouvrage. Ce corpus se veut double : d'un côté, on a le « corpus général », c'est à dire les alexandrins « de plusieurs dizaines de poètes » (p. 131-132), d'un autre on a les alexandrins de « l'ensemble de l'œuvre de Verlaine » (p. 132). Cette bipartition peut sembler un peu artificielle, Verlaine n'étant guère séparable de ses contemporains (pourquoi lui plutôt qu'un autre ?) quand il s'agit de l'histoire de l'alexandrin à son époque. Je pense qu'il faut y voir une sorte de zoom sur cet auteur, qui vise à « ne pas se limiter à une approche

générale des phénomènes » (p. 132), en même temps qu'un coup d'œil jeté sur les années postérieures à 1875, le corpus verlainien étant « pour l'essentiel plus tardif que le corpus général » (p. 223). Gouvard se serait arrêté sur Verlaine parce que « ce poète a sérieusement ébranlé la tradition classique, tout en restant un versificateur, si bien que la description de son alexandrin pose des problèmes structuraux intéressants et constitue un terrain de prédilection pour éprouver théorie et méthode en métrique » (p. 138). Les spécialistes de Verlaine se réjouiront de ce gros plan sur leur auteur préféré, même s'il me semble difficile à justifier d'un point de vue méthodologique. La constitution du « corpus général » est expliquée aux pages 132 à 137 ; Gouvard a notamment voulu « n'accorder qu'une importance relative aux dates données ci-dessus, "1850" et "1875", et s'autoriser à lire des textes publiés en amont ou en aval de cette fenêtre d'observation, pour se forger une idée plus exacte d'une œuvre qui s'avérait importante, telles celles de Hugo, de Barbier ou de Musset » (p. 132). Ce corpus totalise 335 622 alexandrins, puisés dans quelques anthologies d'époque et dans les œuvres des auteurs suivants : Jean Aicard, Joseph Autran, Théodore de Banville, Auguste Barbier, Xavier Bastide, Charles Baudelaire, Emile Bergerat, Anne-Marie Blanchecotte, Emile Blémont, Louis Bouilhet, Philoxène Boyer, Jules Breton, Henri Cazalis, Auguste de Chatillon, François Coppée, Tristan Corbière, Emile Corra, Charles Cros, Alphonse Daudet, Paul Déroulède, Léon Dierx, Maxime Du Camp, Emmanuel des Essarts, Anatole France, Théophile Gautier, Maria Gay, Albert Glatigny, Edouard Grenier, José-Maria de Heredia, Victor Hugo, Auguste Lacaussade, Georges Lafenestre, Victor de Laprade, Leconte de Lisle, André Lefèvre, André Lemoyne, Robert Luzarche, Stéphane Mallarmé, Eugène Manuel, Nicolas Martin, Guy de Maupassant, Catulle Mendès, Albert Mérat, Achille Millien, Henri Murger, Alfred de Musset, Gustave Nadaud, Gérard de Nerval, Germain Nouveau, Edouard Pailleron, Louis de Prévile, Sully Prudhomme, Louis Ratisbonne, Louis-Xavier de Ricard, Arthur Rimbaud, Charles Robinot-Bertrand, Louisa Siefert, Joséphin Soulayr, Auguste Theuriet, Louis Tiercelin, Auguste Vacquerie, Jules Verne, Louis Veuillot, Villiers de l'Isle-Adam. Ce corpus exclut les vers de théâtre, si bien que les résultats de l'étude de Gouvard gagneraient à être comparés à ceux d'une étude portant uniquement sur les alexandrins du théâtre, pour la même période⁴⁰.

⁴⁰ George Lote avait déjà insisté sur le fait que la réforme de l'alexandrin dans la première moitié du XIX^e siècle était d'abord apparue au théâtre (voir *Revue des cours et conférences*, 32^e année, 1^{re} série : 6, 28 février 1931, p. 538-539 et p. 543 et 2^e série : 9, 15 avril 1931, p. 82-83 et p. 93-94.

Après avoir présenté son corpus d'étude, Gouvard commence l'étude proprement dite des alexandrins « CP6 ». Les marquages C et P sont en effet les plus anciennement attestés à la césure. Quelques rares occurrences apparaissent dès la première moitié du XIX^e siècle ; la première que trouve Gouvard est un vers de Musset, composé en 1829 : « Mais une fois qu'on les commence, on ne peut plus » (voir p. 140). Les premiers alexandrins CP6 viseraient un « effet de prose » (p. 142) amené à l'époque par une « école de la simplicité » (*id.*), qui influence la technique des poètes parallèlement au théâtre et au pastiche. Gouvard découvre encore 16 alexandrins CP6 chez le jeune Jules Verne, composés entre décembre 1847 et juillet 1848, mais les écarte de son étude. 13 d'entre eux apparaissent dans un poème « qui se veut parodique » (p. 144) et l'ensemble n'étant, d'après Gouvard, qu'un amas vers fautifs ou inachevés (d'ailleurs restés inédits par l'auteur), étant donné l'étendue des fautes métriques qui les caractérisent par ailleurs (voir p. 143-144).

Gouvard montre ensuite (p. 146-154), en remontant aux années 1830-1850 et en élargissant son investigation à différents types de monosyllabes sur les positions 5 et 6 de l'alexandrin, que « l'évolution de la morphologie de la césure s'inscrit dans une évolution dynamique des procédures de discordance » (p. 152). Cette « dynamique morphologique de la césure de l'alexandrin » (p. 153) peut être représentée chronologiquement en six étapes (je réorganise à ma manière les données de Gouvard) :

1. Années 1820-1830 : « Usage plus fréquent de la césure avec mot grammatical bisyllabique antécésural (ex: "O spectacle ! **Tandis** que l'Afrique grondante") » (p. 153) ;

2. Années 1830-1840 : « Césure avec [Mot grammatical]5 + [Mot grammatical non-CP]6 (ex: "Œuvre vivante **où tout** l'écoute et le contemple") » (p. 153) ;

3. Années 1850 : « A partir des années 1850, les vers CP6 commencent à apparaître chez plusieurs auteurs. Jusque vers 1858, ils ne sont pas employés plus d'une ou deux fois chez Blanchecotte, Glatigny, Hugo, Nerval, Du Camp, Villiers, Baudelaire ou Leconte de Lisle » (p. 146). Ici se produisent « Deux phénomènes parallèles et complémentaires » (p. 154) : a. « Césure avec [Mot grammatical non-CP]5 + CP6 (ex: "Le jour tombe. **Que mon**⁴¹ Seigneur se lève et mange !") » (p. 154) ; b. « Césure CP6 sans [Mot grammatical] cinquième (ex: "C'est une espèce **de** Paradis réussi") » (p. 154). Gouvard montre que jusqu'en 1860 les CP6 sans mot grammatical

⁴¹ Gouvard remarque : « le placement devant la césure d'une suite de deux mots grammaticaux monosyllabiques consécutifs favorise l'apparition d'un accent, même secondaire, sur le deuxième élément de la suite » (p. 154).

cinquième sont très rares (8 occurrences dans son corpus, la première – signée Maxime Du Camp – datant de 1852 ; voir p. 155-156). Les premiers qui ne soient ni ludiques ni des imitations du discours théâtral sont de Leconte de Lisle et de Baudelaire, et apparaissent à partir de 1855 (voir p. 158). Parallèlement, viennent les premiers « alexandrins CP6 à base vocalique autre que “e” et où P ≠ “à” » sans mot grammatical cinquième (p. 171). En effet, Gouvard montre que les premiers CP6 n’ont jamais à la césure un mot dont le noyau vocalique est un schwa : les mots « de », « le », « je », « te », « se », « me », « ne » n’apparaissent donc jamais à la césure dans ces années-là (voir p. 159). Il montre aussi que, à cette époque, la préposition *à* n’est pas employée à la césure, ce qui lui fait penser que « les prépositions “de” et “à” [...] étaient sciemment écartées de la sixième syllabe, et que les prépositions au sémantisme mieux dessiné étaient préférentiellement choisies pour composer les premiers alexandrins P6 » (p. 166).

4. Années 1860-1865 : « Ensuite, dans les années 1860, toute la profession [...] prendra le relais et se développera une véritable mode du CP6 » (p. 146). C’est alors que sont attestés les « Premiers alexandrins “le6”, “te6” » (p. 171). L’article défini *le* apparaît en sixième position dès 1861 chez Glatigny (p. 160).

5. Fin des années 1860, début des années 1870 : « Premiers alexandrins “à6” et “se6” » (p. 171).

6. Années 1870 : « Premiers alexandrins “de6”, “je6”, “ne6”, “me6” » (p. 171). Les formes « je6 » et « de6 » sont attestées dès 1870, chez Rimbaud (voir p. 159 et p. 164).

Quant au corpus verlainien, on y remarque que « sur 530 C6 écrits pour l’essentiel entre 1865 et 1895, seulement 363 présentent sur la cinquième position un mot grammatical monosyllabique devant CP, soit 68,5%. 31,5% n’étant pas précédés d’un tel terme. [...] la métrique de Verlaine répond déjà à une dynamique différente de celle des années 1850 / 1860 » (p. 155). Gouvard relève, entre autres, huit alexandrins « ne6 » dans l’œuvre de Verlaine, chose « d’autant plus inattendue qu’aucun poète du corpus général n’a commis de “ne6”. Elle est l’indice de la plus grande modernité du corpus verlainien » (p. 170).

La suite du chapitre se penche sur le problème de la naissance des mètres de substitution. Gouvard en trace l’histoire moyennant trois étapes :

1. Les rares CP6 d'avant 1850 ne peuvent avoir « une autre mesure que 6-6, non seulement parce qu'elle est la seule mesure imposée par le contexte métrique au sein duquel ces quelques vers déviants apparaissent, mais aussi parce que ces premières occurrences CP6 sont disséminées [...], si bien qu'elles peuvent encore moins facilement imposer un autre modèle de scansion » (p. 172). Ce jugement me semble un peu rapide, en l'absence d'un examen serré des positions 4 et 8 dans ces alexandrins. Le vers de Musset cité à la page 140 (« Mais une fois qu'on les commence, on ne peut plus ») laisse ses positions 4 et 8 dénuées de tout marquage CPMF, et est incontestablement rythmé en 4-4-4. Pour les autres vers rythmés de même de la période romantique, le métricien peut toujours arguer que ce sont là des {6-6}, la sixième position ne pouvant être CPMF. Ainsi que l'avait écrit Sainte-Beuve, la césure des vers romantiques, en principe, ne disparaît jamais complètement et laisse à la sixième syllabe « un vestige d'elle-même »⁴². Mais si ce « vestige » disparaît, et si parallèlement apparaît un rythme 4-4-4, bien connu et reconnu à l'époque romantique, qu'est-ce qui empêche de reconnaître le vers de Musset (de même que ses rares comparses) comme un authentique « trimètre » {4-4-4} ? La question mériterait au moins d'être discutée de manière plus approfondie que ne le fait Gouvard, et d'ajouter aux considérations (morpho-)phonologiques une prise en compte, au moins spéculative, des phénomènes de perception (en quoi, sur le plan de la perception un {6-6} rythmé 4-4-4 se distingue-t-il d'un {4-4-4} ?) Gouvard s'en tient sur ce point à des considérations générales : « compte tenu de la forte pression métrique 6-6, les poètes comme le public s'habituaient à percevoir dans un même vers deux articulations non concordantes, l'une 4-4-4, de nature prosodique et contingente, l'autre, 6-6, de nature exclusivement métrique, discordante et "transcendante", si l'on veut bien entendre par ce terme non pas "abstraite" mais conformée par l'équivalence formelle imposée par les autres vers du corpus considéré » (p. 175-176).

2. Vient ensuite l'emploi d'alexandrins CP6 qui sont des {6-6} (leurs positions 4 et 8 sont CPMF). Cette tendance se rencontre dans les années 1860, et encore au début des années 1870. Gouvard montre ainsi que dans les années 1860, Baudelaire compose des alexandrins CP6 qui n'ont pas un rythme 4-4-4 ni non plus « une quelconque coupe systématique sur au moins l'une des deux positions 4 et 8 » (p. 177). Gouvard en infère (peut-être un peu rapidement) que les alexandrins antérieurs du même auteur, et qui sont rythmés 4-4-4, « apparaissent donc plutôt comme des 6-6

⁴² Sainte-Beuve, cité par G. Lote, *Revue des cours et conférences*, 32^e année (2^e série) : 9, 15 avril 1931, p. 87.

“allomorphes”, c’est-à-dire comme des vers qui ont toujours une scansion binaire, malgré la présence d’un proclitique ou d’une préposition monosyllabique sur la sixième position » (p. 178). Gouvard trouve encore des « CP6 6-6 » chez divers auteurs de cette période : Mallarmé (qui maintient ce système jusqu’à la fin de sa vie), Villiers de l’Isle-Adam, Glatigny, Mérat, Laprade, Dierx, Mendès, Heredia (qui maintient ce système jusqu’au milieu des années 1880) (p. 178-189).

3. Suit une analyse de la forme concurrente, les alexandrins CP6 ternaires ou « semi-ternaires » (c’est-à-dire { 4-8 } ou { 8-4 }). D’après Gouvard, le rythme ternaire « commence d’acquérir statut métrique au cours des années 1860 » (p. 189). Notons que certains des vers qu’il relève (chez Mérat, Cazalis, Chatillon et Verlaine) sont vides de tout marquage en quatrième et en huitième position parce qu’il n’emploie pas le marquage « s » de Cornulier⁴³, utilisé pour marquer les syllabes suivies d’une syllabe féminine. L’absence de ce marquage influe sur les résultats, les vers vides de marquage en position 4 et 8 étant alors plus nombreux. Les métriciens résolvent généralement le problème des CP6 s4 et/ou s8 en affirmant que les coupes de substitution sont analytiques (c’est-à-dire supportent un schwa « posttonique ») et non pas synthétiques (comme la césure de l’alexandrin classique). Gouvard enchaîne sur l’étude des CP6 semi-ternaires ({ 4-8 } ou { 8-4 }). Ceux-ci « apparaissent concomitamment au 4-4-4 chez tous les auteurs des années 1860, dès que le nombre de CP6 dépasse la dizaine » (p. 194). Suivent des analyses des vers concernés de Leconte de Lisle et Coppée (p. 196-201), qui s’attachent notamment à montrer que la coupe de la quatrième position est souvent « soulignée par la ponctuation » afin d’obliger le lecteur à « (perce)voir une pause subséquente » (p. 202). Les vers semi-ternaires ne sont pas caractérisés par l’« endométrie » qui, sans doute, joue un rôle dans la métricité des { 4-4-4 }. Comme ils ne sont pas davantage caractérisés par une équivalence contextuelle (mais seulement par une équivalence « culturelle »), leur métricité est quelque peu problématique. On peut regretter que Gouvard ne discute pas ce problème.

Cette tripartition, plus ou moins chronologique, quoique convaincante, n’est en l’état qu’une hypothèse, n’étant pas falsifiable.

⁴³ *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 276. Cet ouvrage est classé au rang des manuels par Gouvard (p. 33), ce qui ne peut que choquer toute personne qui en connaît le contenu. L’ouvrage de Cornulier regorge d’idées nouvelles qu’on serait bien en peine de trouver dans des « manuels ».

Le chapitre suivant, « Frontières de mots et frontières de morphèmes » (p. 203-230), porte sur les alexandrins dont la sixième syllabe est masculine et antérieure à la dernière syllabe masculine du mot auquel elle appartient ; autrement dit, il s'agit des alexandrins qui sont marqués « M6 » par la méthode métricométrique. Ici aussi, Gouvard dégage trois grandes étapes dans l'histoire de ces alexandrins :

1. Dans leur grande majorité, les premiers alexandrins M6 du corpus ont sur leur sixième position « la dernière voyelle masculine d'un morpho-lexème entrant en composition dans un mot composé, sans être le dernier terme de ce mot » (p. 206), comme dans « L'an de la quatre-vingt-cinquième olympiade » (premier M6 du corpus, signé Musset et paru en 1835). Gouvard propose d'étiqueter « L6 » de tels vers. « Ainsi, de même que les premiers alexandrins CP6 étaient très largement soutenus, entre autres, par un terme monosyllabique placé en cinquième position [...], les premiers alexandrins M6 ont eux aussi une particularité : ils sont presque tous L6 » (p. 206)⁴⁴. « L6 apparaît sporadiquement dès la première moitié du XIX^e siècle, et tout au long des années 50 » (p. 220). Ensuite, « La première œuvre à mélanger en nombre des vers L6 et M6 non-L6 est de Corbière, œuvre publiée pour l'essentiel dans *Les Amours jaunes* (1873), et qui a été écrite entre la toute fin des années 60 et le début des années 70 » (p. 212). D'après Gouvard, les L6 de cet auteur seraient des { 6-6 }, alors que les M6 non-L6 seraient des semi-ternaires { 8-4 }, parfois des ternaires { 4-4-4 } (voir détails pp. 213-214). Sur la base d'une analyse des alexandrins M6 de Germain Nouveau, Gouvard pense que chez la plupart des poètes qui ont succédé à Corbière « la discordance entre le mètre et la phrase demeurerait acceptable tant qu'elle n'excédait pas le marquage CP6 ou L6, mais qu'au-delà, il convenait de proposer une autre scansion que la mesure binaire, comme si une limite aux tensions métriques qu'il était possible d'instaurer avait été franchie » (p. 215).

2. Après l'alexandrin L6, est venu le « Morph6 », c'est-à-dire un alexandrin M6 non-L6 caractérisé par une frontière de morphème à la césure (exemples : « Il me faut l'air et l'infini, le libre espace. » ; « Et quand l'aurore a terrassé la messe noire »). Ces vers « apparaissent au début des années 1860 » (p. 215), Banville, Blanchecotte et Mendès se disputant

⁴⁴ Gouvard ne considère pas comme L6 des vers tels que « Brillez, éblouissez-moi ces Américains », parce que « le verbe et son enclitique ne débouche [*sic*] pas sur la construction d'un composé » (p. 210). Il écarte aussi de ce marquage des vers tels que « Conte des Mille-et-une-nuits doux à ouïr ! » (voir p. 214).

les premières occurrences⁴⁵. La plupart des alexandrins Morph6 « admettent virtuellement au moins une coupe huitième, sinon aussi quatrième » (p. 220), ce qui est un signe de ce que « cette configuration était sentie comme plus marquante que L6 » (*id.*).

3. L'étape suivante est celle du M6 qui n'est plus (forcément) L6 ni Morph6. Les premiers que trouve Gouvard apparaissent en 1868 dans un poème d'Henri Cazalis (« Et l'ennui des éternités déjà passées »⁴⁶) et dans un texte de Jean Aicard de 1868 (qui en contient deux). « Ces premières occurrences M6 non-Morph6 reçoivent au moins une plausible coupe huitième [...]. Cette dernière interprétation de la carence distributionnelle sur la huitième position est d'autant plus probable que la scansion 8-4, à la fin des années 1860, commence à être sensible dans certains corpus d'alexandrins CP6 » (p. 221-222).

Suit une analyse des alexandrins L6 et Morph6 de Verlaine (p. 223-230). Les premiers qu'il ait composés paraissent dès 1866 dans *Qui veut des merveilles ?* (mais le texte étant cosigné avec Coppée, comment savoir qui en est le véritable auteur ?). Curieusement, Gouvard ne parle guère des alexandrins M6 non-L6 et non-Morph6 dans l'œuvre du poète saturnien. Il s'efforce de montrer que les L6 et les Morph6 de cet auteur ne sont que des {6→6}, sans coupe de substitution, malgré d'apparentes coupes huitièmes (voir p. 224, 226-227, 230).

Vient ensuite un chapitre intitulé « "E" masculin et "E" féminin dans l'alexandrin post-classique » (pp. 231-255). Gouvard y prend parti dans le débat sur le statut à donner aux notions de « "e" féminin » et de « "e" masculin ». Ce chapitre s'inspire largement d'un article de Marc Dominicy⁴⁷, et se fonde sur une critique des vues de Benoît de Cornulier exprimées principalement dans *Théorie du vers* en 1982, mais,

⁴⁵ Gouvard (p. 216) conteste la date de 1861 pour le vers de Banville (« Où je filais pensivement la blanche laine ; »), mais celui-ci a bien été publié sous cette forme dans la *Revue fantaisiste* cette année-là (voir Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes. Edition critique*, tome IV, *Les Exilés*, texte établi, notice, variante et notes par François Brunet, *Améthystes*, texte établi, notice, variantes et notes par François Brunet, *Les Princesses*, texte établi, notice, variantes et notes par Eileen Souffrin-Le Breton, Paris, Champion, 1994, p. 372). Gouvard cite en outre la deuxième édition des *Exilés*, qui date de 1875, et dans laquelle ce vers a été refait en « Où je filais d'un doigt pensif la blanche laine, » (voir p. 48 du volume mentionné à l'instant), chose que curieusement Gouvard ne signale pas.

⁴⁶ En fait, on peut voir dans ce vers un Morph 6 : *éternité* se divise en *étern + ité*, comme *éternel* se divise en *étern + el*.

⁴⁷ « Sur la notion d'*e* féminin ou masculin en métrique et en phonologie », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 12, Saint-Denis, Université Paris VIII, 1984, p. 6-45.

malheureusement, ne discute pas les positions plus récentes de cet auteur (voir les détails de la discussion p. 240-247).

Parallèlement à ces discussions théoriques, Gouvard fait un certain nombre de constats pratiques touchant à son corpus. Tout d'abord, il remarque que les alexandrins F7 apparaissent avant leurs comparses F6 (p. 234). Le plus ancien de son corpus est un vers de Villiers de l'Isle-Adam composé en 1859 (« La Pauvreté, squelette sombre aux yeux funestes »). La première occurrence de F6, Gouvard la trouve en 1861 chez Mendès (« Il faut chercher quelque désert où ta douleur »), mais il propose une analyse qui fait de son schwa un « "e" masculin » (voir détails, pp. 244-245)⁴⁸ considérant que « Ce n'est qu'avec Rimbaud que l'alexandrin F6 fera son entrée en poésie » (p. 235). Il date le premier F6 rimbaldien de 1871, mais il est fautif sur ce point, puisqu'il s'agit d'un vers issu des *Poètes de sept ans* dont on sait aujourd'hui qu'il faut le lire « Forêts, soleils, rios, savanes ! – Il s'aidait », et non *« Forêts, soleil, rives, savanes ! – Il s'aidait »⁴⁹. Les premières occurrences d'alexandrins F6, si elles sont bien de Rimbaud, ne datent en fait que de 1872 et apparaissent dans les poèmes *Mémoire* et « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... ». Pour la suite, Gouvard remarque que « Si Verlaine [...] sera amené à composer des alexandrins F6 dès le début des années 1870, en suivant en cela l'exemple rimbaldien, ce n'est qu'à partir des années 1880 que ce type de marquage entrera véritablement dans les mœurs, en induisant le plus souvent un mètre de substitution, ceux-ci étant devenus relativement usuels à cette époque tardive » (p. 235).

Gouvard termine son chapitre par un examen de « La distribution des "e" féminin et masculins dans l'œuvre de Verlaine » (p. 251), et montre que ce dernier se permettait de placer des « e » masculins en position 6, mais non pas des « e » féminins. « Ceci prouve qu'il percevait, intuitivement, la différence phonologique qui existe entre les deux types de "e" du français » (p. 254).

L'ouvrage s'achève par une courte conclusion intitulée « Perspectives » (p. 257-258). Gouvard y souhaite que la méthode « distributionnelle » (*i.e.*

⁴⁸ Prudent, Gouvard précise néanmoins en note (p. 247) : « Compte tenu de la possibilité de structures ambivalentes pour toute cette période de transition métrique [...], il n'est peut-être pas impossible de postuler que les deux lectures, F6 et "e" masculin sixième, coexistent sans s'exclure ».

⁴⁹ Voir Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. I. Poésies*, édition critique avec introduction et notes par Steve Murphy, Paris, Champion, 1999, p. 422. Gouvard cite cette édition dans sa bibliographie (ainsi que page 246 note 10), mais ne l'a manifestement guère utilisée. Son erreur concernant ce vers apparaît également aux pages 105 et 246 et, implicitement, page 159.

métricométrique) « permette, à terme, de retracer l'histoire de l'alexandrin, du XVI^e siècle au XX^e siècle » (p. 257), mais souligne les difficultés qui attendent un tel travail, et qui sont, principalement : 1. la nécessité d'avoir des textes fiables sur support électronique, pour pouvoir traiter le corpus de manière informatisée ; 2. le degré de précision des marquages (le seul Mn englobant par exemple les marquages Ln et Morphn) ; 3. l'élargissement de la méthode d'encodage à d'autres types de marquages, pour des mots tels que *et* et *qui* par exemple.

Avant de terminer ce compte rendu déjà trop long, je souhaiterais faire une remarque de détail sur l'emploi que fait Gouvard du mot « scansion ». J'ai relevé ce dernier aux pages 131, 172, 174, 177, 178 et 222, mais il ne fait aucun doute qu'on peut le trouver encore ailleurs, ma recherche n'ayant pas été systématique. Gouvard ne définit jamais ce terme, et c'est bien dommage, car il semble lui donner tantôt le sens de *rythme* (p. 174), tantôt celui de *mesure* (p. 131, p. 172, p. 177, p. 178, p. 222) ; dans tous les cas, on peut s'interroger sur la nécessité d'un tel terme, puisqu'il semble faire double emploi avec au moins l'un des deux autres.

Pour finir, je souhaiterais émettre une critique, et un compliment.

Ma critique touche à la méthode de travail de Gouvard. Pour les 335 622 alexandrins de son corpus général, il regarde la position 6 de ces vers, et, seulement si celle-ci est CPMF, il regarde les positions 4 et 8. En l'absence d'un balisage statistique du comportement des positions 4 et 8 quand la position 6 est non-marquée, la pertinence des régularités remarquées sur les positions 4 et 8 pour les alexandrins CPMF6 reste largement hypothétique. Bien sûr, Gouvard ne pouvait étudier les positions 4 et 8 de tous les alexandrins de son corpus général, celui-ci n'existant pas sous forme de données électroniques ; mais on aurait souhaité qu'il fit ce travail sur une partie de son corpus, ne serait-ce que sur mille vers, comme il l'a fait pour l'alexandrin « classique » dans la première partie de son livre (p. 115-127).

Mon compliment sera le suivant : l'apport du travail de Gouvard ne se situe pas tellement sur le plan théorique, ni sur le plan méthodologique (malgré les raffinements touchant aux critères métricométriques de Cornulier), mais plutôt sur le plan quantitatif. On reste impressionné par la quantité de travail fourni. On sait que les théories passent, alors que les

données restent. Ce livre devrait donc rester pour longtemps une référence dans le domaine des études métriques quantitatives, au même titre que les travaux de Martinon⁵⁰ sur la strophe, ou ceux de Roubaud⁵¹ sur le sonnet.

Jean-Louis Aroui
Université Paris VIII, CNRS (UMR 7023)

Claude Lapaire, *Auguste de Niederhäusern-Rodo, un sculpteur entre la Suisse et Paris*, catalogue raisonné, Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich/Lausanne et éditions Benteli, Berne 2001, 423 p.

Auguste de Niederhäusern (1863-1913) dit Rodo (surnom de jeunesse repris après son séjour à l'atelier Rodin), est certainement, comme le dit son biographe, un des plus importants sculpteurs suisses du XIX^e siècle, mais il n'est guère connu en France que comme auteur du monument consacré à Verlaine au jardin du Luxembourg. La très importante monographie suivie d'un catalogue raisonné que vient de lui consacrer M. Claude Lapaire, ancien conservateur du musée d'art et d'histoire de Genève (qui contient de nombreuses œuvres du sculpteur) sera donc pour beaucoup une révélation, apportant notamment aux verlainiens de nombreux détails sur la vie littéraire et artistique dans la capitale entre 1886 et 1913.

Rien ne destinait Rodo, fils aîné d'un très autoritaire marchand de thé de Vevey qui eut neuf enfants et s'installa à Genève en 1866, à une carrière artistique, même si l'artiste a fait remonter sa filiation au XIV^e siècle avec une ascendance bernoise par son père et française par sa mère genevoise, devenue suisse à la révocation de l'édit de Nantes. Mais il est probable que les récompenses et diplômes obtenus dans une école d'art de Genève ont dû atténuer l'ostracisme familial. Et c'est sans doute avec son accord tacite qu'il part pour Paris à vingt-trois ans, au milieu de l'été 1886, pour y parfaire sa formation artistique, d'abord à l'académie Jullian, puis à l'école des beaux-arts où il sera admis dans l'atelier Falguière en juillet 1887.

Nous ne savons pas dans quelles conditions il a fait la connaissance de Verlaine, sans doute peu de temps après son arrivée. Mais c'est évidemment par son intermédiaire qu'il a très rapidement fréquenté les

⁵⁰ *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance* Suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine Reprints, 1989 [1911].

⁵¹ « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique », *Cahiers de Poétique comparée*, 17-18-19, Paris, publications Langues'O, 1990, 386 pp.

milieux symbolistes et notamment l'écrivain Charles Morice, ce qui le conduira plus tard aux cercles anarchistes. De ses premières œuvres dont une vingtaine seulement ont été répertoriées, surtout des bustes, médaillons et bas-reliefs, nous retiendrons un premier médaillon de Verlaine en 1889 et un premier buste en 1890, qui ont malheureusement disparu. Très rapidement, il manifeste son admiration pour Rodin, encore très discuté à cette époque, en lui signalant que son buste de Verlaine avait été refusé au Salon. Il entra ensuite dans son atelier comme praticien bénévole et y restera jusqu'à la fin de 1898, sans grands résultats pour son œuvre personnelle car il sera irrégulièrement et occasionnellement payé par le maître qui se montra également parcimonieux en influence et en recommandations auprès des autorités culturelles françaises. Cela lui permettra tout de même d'obtenir la commande du monument Verlaine. Nous ne pouvons sur tous ces points que renvoyer à l'étude biographique de M. Lapaire qui occupe la première partie du volume. Retenons-en surtout que toute sa vie Rodo vivra dans la gêne, presque dans la misère (l'auteur évalue le maximum de ses gains entre 1910 et 1913 à 870 frs suisses par mois), faisant l'objet de saisies en France et en Suisse, se faisant même expulser de son atelier parisien en 1904, ce qui explique peut-être que Rodin soit resté plutôt distant vis à vis d'un assistant bohème et famélique, porté aussi sur la boisson. Cette vie, un peu comparable à celle de Verlaine, s'améliora après son mariage avec une pianiste suisse en 1907. Mais ce n'est guère qu'après l'inauguration du monument de Verlaine en 1911 que le ménage trouvera un peu d'aisance, très brièvement d'ailleurs, puisqu'à sa mort en 1913, la veuve devra, pour subsister, vendre nombre d'œuvres de l'atelier.

Nous connaissons mal ses premières sculptures, inspirées du symbolisme, qui ont rarement été conservées. Certaines étant en cire polychrome, il est très probable, à notre avis, qu'il a aussi été influencé par le sculpteur Henri Cros, frère du poète, qui a beaucoup utilisé cette matière. Sculpteur à la fois parisien et suisse, il aura comme quelques autres de ses compatriotes, une double vie, cherchant ainsi à obtenir des deux cotés de la frontière une reconnaissance morale et surtout matérielle. Mais sa participation aux Salons, ses offres de vente aux autorités culturelles, l'envoi de projets et de maquettes aux différents concours pour ériger des monuments, demeureront sans grand résultat. Il est surprenant de voir le nombre de concours ou de

commandes qui ont eu lieu à cette époque en Suisse pour des projets de décoration ou de monuments commémoratifs, même dans de petites communes. Rodo s'est porté candidat, mais sans résultat appréciable, à la plupart d'entre eux, même quand aucun n'était organisé et le choix des artistes laissé à l'architecte. Malheureusement son œuvre, jugée d'une trop grande nouveauté, heurtait un jury composé à peu près exclusivement d'auteurs d'inspiration ultra-classique qui dominaient alors la classe artistique de son pays. Un peu effrayés par les rares œuvres de Rodin dont ils avaient eu connaissance, ils avaient tendance, dans ce cas, à privilégier leurs camarades traditionalistes, et non des esquisses de monuments grandioses comme ce poème alpestre que Rodo se proposait de sculpter à même la montagne en 1891-1892. L'exécution de maquettes, leur envoi de Paris et leur présentation ont occupé à cette époque une grande partie du temps du sculpteur qui ne sera pas toujours indemnisé des avances engagées à cette occasion, ce qui ne contribuait évidemment pas à le sortir de la bohème forcée où il vivait. Enfin, dans les Salons parisiens, la sculpture faisait un peu figure de parent pauvre dont la presse rendait à peine compte.

Malgré tout, ces divers envois l'auront fait connaître par un petit nombre de particuliers ou de confrères devenus ensuite ses amis comme le peintre Ferdinand Hodler, qui lui commandèrent, mais surtout en Suisse, des bustes ou des médaillons. Et pourtant, même l'érection du monument Verlaine en 1911, qui sera pourtant un succès, ne semble pas avoir ouvert les yeux des jurys de son pays. En tout cas, les maquettes ou projets qui ont été conservés nous font regretter que son œuvre, très intense et d'une extraordinaire originalité pour l'époque, n'ait pas abouti à plus de résultats. Il faut ajouter aussi que pendant près de quinze ans, jusqu'en 1911, son inspiration a été presque entièrement centrée sur ce monument Verlaine, sur lequel nous allons revenir, et dont les divers projets ont été continuellement remaniés, ce qui réduisait son temps de recherche pour d'autres œuvres souvent monumentales.

M. Lapaire admet que le monument du Luxembourg a tenu une place considérable dans la vie de son auteur, mais il estime avec raison qu'il ne doit pas occulter le reste de l'œuvre. Reprenant son important chapitre du catalogue de l'exposition de Metz en 1996, il lui consacre de nouveaux développements avec des documents inédits inconnus des verlainiens (et les références correspondantes), observant d'ailleurs que l'iconographie du poète est « encore singulièrement confuse ».

Nous ignorons absolument pourquoi, dès son arrivée dans la capitale, l'artiste s'est intéressé à un poète encore peu apprécié du grand public, en tout cas certainement plus connu en France et en Belgique qu'en Suisse. Les rencontres, au moins jusqu'en 1892, ont certainement été assez fréquentes, car Verlaine admet qu'il a été posé à plusieurs reprises dans l'atelier du sculpteur, se plaignant même de la longueur de ces séances ; dans la version primitive du texte en prose qui suit le sonnet de *Dédicaces* dans la seconde édition de 1894, il mentionne de « formidables séances » et ajoute : « (J'en sais quelque chose !) ». Le premier buste réalisé ne lui a cependant pas déplu, sinon il n'aurait pas ajouté son sonnet à la réédition de *Dédicaces*. Rodo s'y est efforcé de rendre avec précision le caractère de l'écrivain et il va même jusqu'à noter sur une fiche de travail : « le mettre en colère si possible ». Il travaillait d'ailleurs assez rapidement pendant la pose et, après la séance, reprenait son ébauche à tête reposée. Finalement, malgré les réserves implicites du sonnet, Verlaine semble avoir admis la manière dont il a été représenté.

Nous ne pouvons pas évidemment imaginer ce qu'il aurait pensé des divers projets ayant abouti au monument de 1911, puisque la première maquette, connue seulement par une photographie, n'a été réalisée que trois ans après sa mort.

Dans ce chapitre consacré à Verlaine, l'auteur s'étend en détail sur l'élaboration du monument, la tentative initiale de récupération par l'éditeur Vanier, la souscription organisée au *Mercure de France*, enfin les diverses péripéties financières qui en ont retardé la réalisation ; sans compter l'hostilité de la questure du Sénat qui ne donnera son accord qu'en 1910. Cinq maquettes de ce monument ont été élaborées (plus cinq autres intermédiaires) entre 1899 et 1910, la dernière ne concernant toutefois que le fût, avant d'aboutir à la version définitive inaugurée le 28 mai 1911.

La critique contemporaine a été assez partagée. Même certains familiers du sculpteur, comme l'écrivain Henry Bourgerel, admettent que c'est de la bonne sculpture mais la jugent inférieure aux autres œuvres de son auteur. Une dizaine d'années plus tard, le poète André Salmon estimera lui aussi, en 1919, que le buste primitif était « incontestablement supérieur ». Quarante ans plus tard, certains critiques considéreront encore que c'est un « pénible et curieux monument » surtout avec un piédestal en forme de bouteille !

En tout cas cette inauguration, estime son biographe, a constitué un tournant dans son œuvre en général. Sur la quarantaine de sculptures recensées de 1911 à 1913, on ne retrouve plus que deux maquettes pour des monuments, le reste se composant surtout de têtes, de bustes, de médaillons et de quelques statues, dont un *Jérémie* en bronze, la plus grande de toutes (plus de deux mètres de haut !), sera réalisée quelques mois avant sa mort. Retenons encore un portrait de Laurent Tailhade (1912) qu'Apollinaire jugeait d'un « grand caractère » et un essai pour le monument Schumann auquel il n'avait pas renoncé, dont Verlaine avait fait état dans la note accompagnant son sonnet. C'est évidemment peu de chose, quantitativement, par rapport à son œuvre antérieure. Pourtant, il commençait à avoir une situation à peu près normale et, moins d'un an avant sa mort, avait été fait chevalier de la légion d'honneur. Ce décès survenu à Munich le 22 mai 1913 (curieusement Mr Lapaire omet de nous en parler)⁵² sera mentionné à peu près uniquement par la presse suisse et, à Paris, seulement dans le supplément de la *Gazette des beaux-arts*.

La seconde partie de l'ouvrage est constituée par un catalogue raisonné de l'œuvre de Rodo, mais seulement en sculpture, car n'étant pas un peintre, il n'a guère laissé que deux ou trois toiles non retrouvées. Par contre ses dessins sont multiples, mais comme il ne se préoccupait pas de leur conservation, leur catalogue était impossible. Il en subsisterait environ une centaine dont la moitié est reproduite avec quelque lavis.

Sur les 281 numéros répertoriés, 121 pièces seulement ont été retrouvées, certaines en plusieurs exemplaires, tous décrits. Avec raison, l'auteur n'a pas cru devoir écarter, comme dans certains catalogues récents, les œuvres dont l'existence ne résulte que d'une simple mention dans un catalogue de Salon, alors qu'elles risquent de réapparaître un jour dans une collection privée. Les sculptures subsistantes auraient pu être plus considérables sans la négligence manifestée par certaines administrations suisses qui en ont carrément détruit et à une époque relativement récente, ou en ont laissé disparaître sans qu'on retrouve leur trace. D'autres enfin ont été victimes d'incendies dans les sous-sols du musée de Genève, ce qui est le cas d'un quatrième buste de Verlaine de 1896 qui a été partiellement endommagé en 1987.

Ce catalogue, bien plus détaillé que d'autres ouvrages de ce genre, insiste notamment sur les conditions de travail de Rodo qui, à la différence

⁵² Nous l'avons trouvé dans le *Journal* de l'exposition Rodo qui a eu lieu au musée d'art et d'histoire de Genève, du 16 mars au 5 août 2001 et comportait 72 numéros, dont une lettre à Rodin sur son Balzac et douze dessins.

de nombre de ses contemporains, a beaucoup pratiqué la taille directe, après une longue réflexion sur l'œuvre envisagée, suivie d'une esquisse modelée, mais très rarement précédée d'un croquis d'ensemble. Chaque notice est d'ailleurs suivie, le cas échéant, de courts détails biographiques sur la personne représentée, avec ses dates, quand elles sont connues, ce qui en facilite notablement la lecture, souvent ingrate.

Vingt-six numéros de ce catalogue (résumés dans un tableau d'ensemble, p. 386) sont consacrés à Verlaine, constitués essentiellement, à part les maquettes pour le Luxembourg, de médaillons ou de bustes. M. Lapaire souligne, à ce propos, que le sculpteur n'a jamais songé à un Verlaine en pied, se consacrant plutôt aux bustes qu'il reprenait longuement après la pose, recherchant surtout la ressemblance.

Sur ces vingt-six numéros, tirés en plâtre ou en bronze, dix seulement ont pu être retrouvés. Du troisième buste de 1893 (n° 52 du catalogue) huit exemplaires ont été identifiés et dix pour le huitième de 1905 (n° 156). Le plus demandé a été le septième buste de 1902 tiré au moins à trente exemplaires en bronze ou en plâtre de 24 et 40 cm de haut, mais dont vingt-quatre seulement, outre le marbre de 64 cm du musée de Genève, ont été retrouvés (n° 126). Ajoutons encore que le catalogue décrit quelques œuvres inspirées par des vers du poète.

De tout cet ensemble, le musée d'Orsay ne conserve qu'un exemplaire du second médaillon de 1893 (n° 53) et un autre du septième buste. Un marbre de 1910 : Psyché (n° 229) avait été acquis par le musée du Luxembourg, mais n'a pu être retrouvé. De même, un exemplaire en plâtre du septième buste, donné par la veuve en 1923, sera restitué l'année suivante ; mais un autre est conservé dans une fondation à Avignon.

Toutes les œuvres ou ébauches connues sont soigneusement reproduites en noir ou en couleur dans ce catalogue, certaines sous plusieurs faces, avec un historique, des commentaires et la référence des expositions ou ventes.

Cet important travail, publié par l'institut suisse pour l'histoire de l'art (on aimerait un organisme similaire en France ; seule l'association Arthéna et la fondation Wildenstein publient des catalogues raisonnés), ne nécessite que de rares remarques de notre part. Il aurait été bon de donner une traduction française des citations allemandes et anglaises. La table des noms, volontairement limitée, aurait gagné, pour les chercheurs, à être

étendue à l'ensemble du volume. Toutefois, ceux-ci tireront un grand profit de la très copieuse bibliographie de 1888 à 2000 qui est précédée d'un inventaire des sources et de la liste des ventes publiques.

On peut finalement regretter que ce remarquable sculpteur, à la fois suisse et parisien, ne soit représenté en France que par quelques œuvres au musée d'Orsay et huit dans des collections privées, alors qu'il a passé près de la moitié de sa vie chez nous et qu'il s'y est installé définitivement en 1907.

Jean-Louis Debaue

COLLOQUES

Spiritualité verlainienne, actes du colloque international de Metz (14-16 novembre 1996), textes réunis et publiés par Jacques Dufetel, Paris, Klincksieck, coll. Actes et colloques, 1997, 284 p.

Organisé par le Centre de recherche Littérature et spiritualité de l'Université de Metz (centre « Michel Baude »), ce colloque s'est proposé de faire le point sur une question peu abordée ces dernières années. Mais la « spiritualité » dont il est question ici est à prendre au sens large : si les vers catholiques de Verlaine sont au centre du débat, le sentiment d'absolu qui domine l'œuvre a aussi retenu l'attention de plus d'un intervenant. C'est à Guy Goffette que revient l'honneur d'ouvrir ce recueil par une profession de foi. Le plus verlainien des poètes contemporains⁵³ confesse son attachement tardif à « la foi d'enfant de cœur » de Verlaine, foi naïve et maladroite partagée entre une soif d'absolu jamais étanchée et une conscience irrémédiable de la chute. Exprimée à la fois dans la rigueur et dans l'émerveillement, loin de tout intellectualisme, elle a attiré Goffette par sa spontanéité et son ancrage dans la réalité, deux des qualités qu'on peut reconnaître à sa propre poésie.

Verlaine cultivait-il un idéal de Beauté comparable à celui de Baudelaire, en dehors de toute école ? C'est la thèse que défend Catherine Boschian-Campaner (« Verlaine, une âme inquiète du beau ») à partir de l'article consacré par Verlaine à l'auteur des *Fleurs du mal* dans *L'Art*, en 1865. Mme Boschian accorde peut-être une confiance excessive dans les déclarations de Verlaine des années 1890, à une époque où il commence à être devancé par les mouvements poétiques contemporains qui vont précipiter la fin du symbolisme et où il est rejeté par des écoles auxquelles il avait cru un moment pouvoir adhérer. Verlaine n'est certes pas un théoricien au

⁵³ On lui doit entre autres un beau livre sur Verlaine : *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 1996.

sens technique du terme, mais il n'empêche : il est bien à l'origine d'une esthétique objective et il a eu partie liée, plus ou moins activement, avec les principales écoles littéraires de son temps. L'étude de ces rapports préciserait davantage, à mon sens, la nature des idéaux poétiques de Verlaine. Les *Romances sans paroles* sont sans doute le recueil de Verlaine qui, plus que tous les autres, relève d'une esthétique longuement réfléchie. Trois études tentent de dégager, avec des bonheurs variables, quelques traits de sa spécificité et, thématique oblige, leur portée « spirituelle ». Ainsi de la « méprise » exprimé par Verlaine dans son *Art poétique* : Jacques Dufetel (« Absence et présence dans les *Romances sans paroles* ») cherche à dépasser les schémas dualistes et l'alliance traditionnelle entre absence et présence sur lesquels cette notion est en partie fondée. La sensation de vide et de malaise provoquée par l'effacement des êtres et des choses et induite par le brouillage des éléments serait, selon lui, une des conditions propres à générer une *présence* nouvelle, extatique, qui prendrait corps dans ces mouvements si fréquents dans les *Romances sans paroles* que sont le balancement, le tournoiement ou l'itération. L'antinomie présence/absence est également au centre de la réflexion de Joseph Sanchez, qui l'aborde du point de vue de l'énonciation. Sanchez voit dans le rapport paradoxal entre « analogies et désignation dans les *Ariettes oubliées* » la source d'un dépassement de la subjectivité et, partant, une ouverture « spirituelle » de la poésie de Verlaine sur le monde. Résultant le plus souvent d'un conflit entre les sphères du concret et de l'abstrait, l'analogie verlainienne se heurterait au système syntaxique destiné à assurer l'ancrage référentiel du discours, particulièrement mis à mal dans les *Ariettes oubliées*. Enfin, Mireille Dereu propose une « étude tonale » des *Romances sans paroles* fondée sur l'atténuation et l'effacement de la voix, effets dus en partie à la pratique de l'indécis et au retrait du sujet. Ces caractéristiques de la poésie verlainienne sont loin d'être ignorées et, à Mme Dereu qui s'étonne de ne rencontrer que peu de réflexions sur la tonalité, l'on s'en voudrait de ne pas rappeler les travaux d'Émilie Noulet consacrés au « ton poétique » en général et, parmi d'autres, au... ton de Verlaine⁵⁴.

La religiosité de Verlaine n'a pas toujours été spirituelle, et Verlaine n'a pas toujours été le catholique qu'il aurait voulu être. Michael Pakenham (« *je suis élu, je suis damné !* ») s'interroge sur les conditions de la religiosité de Verlaine avant sa « conversion » : à partir de données

⁵⁴ *Le Ton poétique*, Paris, José Corti, 1971.

objectives (biographie, correspondance, témoignages), il dresse le portrait d'un anticlérical dont les idées en matière religieuse sont, jusqu'au début des années soixante-dix, en accord avec le radicalisme politique qu'il professe⁵⁵. Ainsi Pakenham s'inscrit-il en faux contre l'interprétation d'un Louis Morice⁵⁶ qui voudrait voir dès 1872 les prémises d'un revirement spirituel de la part de Verlaine, notamment à travers la lecture du *Bon Disciple*, ce sonnet « inversé » saisi à Bruxelles au moment de son arrestation. Du titre « piégé » au vocabulaire religieux « équivoque » qu'il contient, le sonnet dénonce plutôt, selon Pakenham, le triomphe de Satan et de la damnation. Il est intéressant de se pencher sur la lecture que Verlaine fait lui-même de cette « illumination » du printemps 1874 qui le précipita au pied de la croix. Emmanuelle Laurent aborde le récit de la conversion de Verlaine dans *Mes prisons* dans la perspective des *Confessions* de saint Augustin, comme la relation de son chemin de Damas. Or, dans l'œuvre de Verlaine, *Mes prisons* n'est peut-être pas le lieu privilégié de cette expérience : ce petit libelle anecdotique, tardif (1893), ne me semble que peu refléter sérieusement les étapes d'une crise en acte, tout comme le premier volet des *Confessions* (1895) ne doit guère que son titre au chef d'œuvre de l'évêque d'Hippone (ou à celui de Rousseau), et l'authentique récit de la conversion serait plutôt inscrit dans *Cellulairement* et dans *Sagesse*, comme à montrer aussi que le vers supporte peut-être, chez Verlaine, un discours toujours plus authentique que la prose. C'est qu'il n'est pas simple d'aborder la poésie religieuse de Verlaine, et les perspectives des uns et des autres illustrent une problématique qui dépasse les simples querelles d'école. En l'occurrence, rien de plus différent en effet de l'approche d'Arnaud Bernadet que celles de Bernard Bonnejean ou de Myriam Wathée-Delmotte. L'exposé très touffu d'Arnaud Bernadet (« Une poétique duelle : vers les prosodies de *Sagesse* ») s'appuie sur une série de présupposés théoriques, philosophiques et historiques sur l'Art et la littérature au XIX^e siècle visant à affranchir, parmi d'autres, la poésie de Verlaine de toute interprétation objective sur le plan de la spiritualité et du catholicisme. Le débat entre le vrai et le faux ne résiste pas, selon Bernadet, au principe d'artificialité du langage poétique : c'est dans le texte – et par le texte – qu'il convient de mesurer la production du discours « religieux » et l'auteur montre, à travers une série d'exemples de réécriture convaincants, comment Verlaine adapte à un cadre nouveau des modèles prosodiques, formels et sémantiques qui lui sont déjà intimement liés, des *Romances*

⁵⁵ Voir, sur l'anticléricalisme de Verlaine, Antoine Adam, *Le Vrai Verlaine*, Paris, Droz, 1936.

⁵⁶ *Verlaine, le drame religieux*, Paris, Beauchesne, 1946.

sans paroles à *Sagesse*. Tout autre est le point de vue de Bernard Bonnejean, qui tente de « réévaluer » les poèmes tardifs des *Liturgies intimes* à l'aune de la doctrine et de la foi. Cette approche, qui ne prend guère en compte la nature profondément ambivalente (et ambiguë) du Verlaine prédicateur et qui oblitère du même coup l'essence de sa *poésie*, laisse peu de champ à la critique ou, plus simplement, à la lecture : visées difficilement conciliables, qui rappellent quelques débats de la fin du XIX^e siècle sur l'authenticité de la foi de Verlaine. Enfin, en abordant *Parallèlement* dans la suite des recueils (catholiques) qui va de *Sagesse* à *Bonheur*, Myriam Wathée-Delmotte nous propose une lecture « en creux » de la spiritualité verlainienne, qui rencontre principalement le sentiment de Verlaine lui-même, celui d'avoir donné dans *Parallèlement* l'« envers » de son œuvre chrétienne. Mais Mme Wathée fait feu de tout bois, et son argumentation, à la fois stylistique et idéologique, déforme malheureusement son propos : ainsi de ces formes choisies sans qu'un critère de sélection ne permette de les distinguer les unes des autres (du point de vue historique, les poèmes de *Parallèlement* ne peuvent pas être abordés dans une seule et même foulée, des *Amies* – publiées clandestinement en 1867 et condamnées pour outrage aux bonnes mœurs – au reliquat de *Cellulairement* précédant la « conversion », aux poèmes des années 1880 écrits après *Sagesse*). Entre autres exemples, l'ensemble des formes négatives de *Parallèlement* (tous poèmes confondus) révélerait, selon l'auteur, l'envers de la spiritualité de Verlaine et traduirait le caractère « orgiaque » du recueil. Mais qu'en serait-il de la négation dans *Sagesse*, dans *Amour* ? Mme Wathée démontrerait-elle la continuité et l'unicité de la poétique verlainienne, au-delà des clivages de genres ?

[La contribution d'Olivier Bivort, consacrée aux « Registres de la religiosité », part à la fois de la réception des recueils catholiques de Verlaine et de leurs caractéristiques discursives, énonciatives et formelles. Notant que l'on a parfois vu dans ces recueils une « pure poésie théologique », l'auteur montre à quel point les définitions de cette poésie catholique ont été, en général, floues sinon évasives. S'intéressant à deux types d'argumentation, suivant lesquels Verlaine donnerait une poésie « spontanée » ou une poésie « émotive », O. Bivort fournit une vision d'ensemble des difficultés suscitées par ces conceptions, pour conclure qu'« une dialectique des voix et des niveaux, saisie dans le mouvement

même de l'énonciation, me semblerait pouvoir refléter plus complètement la nature de cette poésie », d'où la pertinence de l'idée de registres, registre vocal et registre de discours. L'article est généralement très convaincant, si ce n'est que lorsque l'auteur indique au sujet de la versification de *Sagesse* que « [s]a richesse et [s]a qualité sont antérieures à 1873 » [107], ce n'est pas une évidence, mais plutôt une supposition habituelle⁵⁷. S.M.]

La seconde partie du volume est consacrée aux études de réception, en France et à l'étranger. Il faut dire que la spiritualité verlainienne n'aurait pas eu l'écho qu'elle a rencontré, notamment auprès du public catholique, si les Bloy ou les Huysmans n'avaient fini par la défendre et la promouvoir à la fin des années 1880. On sait le rôle essentiel joué par Huysmans dans l'histoire de la réception verlainienne. André Guyaux, qui détaille par le menu les principales étapes des rapports entre les deux écrivains, montre combien Huysmans, lui-même converti, est resté attaché à la valeur littéraire de Verlaine en dépit de sa conduite souvent peu catholique, et ce jusqu'à sa préface aux *Poésies religieuses*, en 1904. Huysmans découvre Verlaine par la lecture de *Chevaux de bois* en 1877⁵⁸ ; en 1884, il fait son éloge dans *À rebours*, et contribue du même coup à lui donner l'audience qui lui manquait. L'histoire de la réception passe aussi par la lecture picturale de l'œuvre de Verlaine : Philippe Hoch retrace ici les étapes qui ont porté

⁵⁷ On s'est souvent complu à affirmer que la versification de Verlaine s'achève avec les *Romances sans paroles*, ce qui inhibe l'étude de cette versification, consolidant ainsi le poncif. Il aurait été intéressant de procéder à une comparaison d'ordre distributionnel, ce qui ne manquerait pas de nuancer ce soupçon de conservatisme ; comme le montre O. Bivort, Verlaine lui-même s'est attaché à insister sur « quelques nouveautés dans le rythme et dans les coupes » ; quels sont au juste ces « certains acquis techniques du passé [qui] demandent à être modifiés, sinon à être éliminés » [109] ? L'auteur ne le précise pas. Pour certains poèmes, Verlaine s'est montré inquiet devant ses propres audaces, comme le montre son indication « césure à changer » en marge de manuscrits des poèmes III, VII et IX du recueil ; dans le troisième cas, Jacques Robichez indique qu'il s'agit du vers 4 : « Quand le soleil couchant, si beau, dorait la vie, » mais l'analyse du fac-similé suggère plutôt qu'un petit trait au-dessus de ces mots rattache la notation au vers précédent : « N'être pas né dans le grand siècle à son déclin », ce qui serait plus plausible : le v. 4 est très conventionnel alors que le v. 3 est un C6 ; ce qui n'a pas empêché Verlaine de rendre plus discordant le dernier vers du poème, au départ conventionnel...

⁵⁸ A. Guyaux cite à ce propos une lettre de Huysmans à Théodore Hannon datée du 26 juillet 1877, dans laquelle Huysmans fait état de ce poème qu'« on » lui a prêté. Ce document résout un point d'histoire littéraire resté obscur jusqu'ici : *Chevaux de bois* a paru dans *L'Artiste* (Bruxelles) du 19 août 1877, directeur... Théodore Hannon. Il confirme donc l'hypothèse de Valère Gille, qui indiquait en Huysmans le médiateur probablement à l'origine de cette publication (*La Jeune-Belgique*, Bruxelles, Office de publicité, 1943, p. 53).

Maurice Denis à illustrer *Sagesse*. Publié en 1911 chez Ambroise Vollard (à qui ont deviné déjà la splendide édition de *Parallèlement* illustrée par Bonnard, en 1900), ce livre a eu une gestation lente et difficile. D'après un témoignage peu connu, Verlaine à qui les dessins préparatoires avaient été présentés dès 1891 n'aurait pas goûté la vision naïve et parfois enfantine de Maurice Denis. Il reste que cette décoration d'« images en couleurs gravées sur bois » inspirée à la fois par les enluminures médiévales et par l'imagerie populaire témoigne bien de la rencontre, à distance, de deux esprits attirés vers des formes spirituelles semblables. Verlaine a été l'un des poètes français du XIX^e siècle les plus appréciés à l'étranger, et particulièrement en Allemagne, où il fut pressenti très tôt comme un continuateur de la tradition du *lied*, quand son lieu de naissance, devenu allemand après la guerre de 1870, ne le rangeait pas tout simplement parmi les citoyens allemands. Marie-Emmanuelle Zarini rappelle le rôle joué par Stephan Zweig dans la diffusion de l'œuvre de Verlaine dans ce pays. Véritable médiateur culturel entre la France, la Belgique et l'Allemagne, Zweig a publié une anthologie de poèmes verlainiens en langue allemande en 1902⁵⁹, une monographie sur Verlaine en 1905 puis une édition « complète » en 1922, fruit de la collaboration des plus grands poètes et traducteurs du moment. Si le Verlaine de Zweig est d'abord tributaire des analyses de Nordau sur le syndrome de dégénérescence qui aurait affecté, en France principalement, le cerveau des poètes symbolistes et décadents, son parcours est ensuite intégré à la réflexion plus générale de Zweig sur le « démon créateur » qui pousse les artistes à se dépasser et à révéler leur génie. En s'interrogeant sur les conditions de la réception de Verlaine chez les poètes modernes des années 1910, Michel Décaudin (« Trois poètes devant Verlaine : Apollinaire, Cendrars, Max Jacob ») montre combien le prestige de Verlaine était déjà considérablement affaibli à la veille de la première guerre : ainsi Apollinaire entretient avec lui une relation plus spirituelle que littéraire⁶⁰ ; Cendrars, dont l'œuvre offrait de nombreuses réminiscences verlainiennes avant 1912, s'éloigne définitivement de son modèle ; Max Jacob, qui, malgré un parcours intime parallèle et une sensibilité proche, ne présente guère de points de contact avec son aîné. Non que l'histoire doive prendre le pas sur les individus, mais le parallèle entre Proust et Verlaine présenté par Thanh-Vân Ton-That est peu convaincant, et souffre peut-être d'un

⁵⁹ Ce n'était pas pour autant la première : v. celle de O. Hauser (Berlin, Concordia, 1900) et celle de P. Wiegler (Berlin, Behr's, 1900).

⁶⁰ Les avis sont partagés ; voir, sur ce sujet, M. Richter, « Aspetti della presenza di Verlaine in Apollinaire », *Verlaine e gli altri / Verlaine et les autres*, Pisa, ETS, 1999, p. 99-110.

problème de perspective historique. Les rapprochements ténus effectués par l'auteur entre quelques passages de *Jean Santeuil* et des bribes de Verlaine ne suffisent pas à établir un « héritage spirituel et littéraire » entre les deux écrivains, et les arguments de critique externe qui permettraient de consolider cette hypothèse ne sont pas solides : quoique Verlaine soit effectivement « à la mode » à la fin du XIX^e siècle, il ne semble pas que Proust ait pour lui une admiration ou un intérêt comparable à ceux de ses amis qui ont eu personnellement partie liée avec lui (Montesquiou ou Barrès, par exemple) ; et que dire de l'« admiration commune » de Proust et Verlaine pour... Leconte de Lisle qui est évoquée ici ? Si le lien entre Proust et Verlaine doit se faire par le biais du Parnasse et par l'entremise d'un poète que Verlaine n'appréciait guère (et pas seulement pour des raisons d'antipathie), il faut avouer qu'il est un peu limité. Ce désintérêt pour Verlaine, croissant avec l'affirmation des avant-gardes, précipitera Verlaine dans le purgatoire de la poésie française pendant des décennies et l'on peut encore douter, aujourd'hui, qu'il en soit sorti. Les interventions d'Emmanuelle Kaës (« Claudel lecteur de Verlaine : le divorce de la Muse et de la Grâce ») et de Philippe Broséus (« Verlaine selon Yves Bonnefoy ») le montrent à l'envi. La relation entre Claudel et Verlaine est, pour Mme Kaës, bâtie sur un double paradoxe : celui qui porte Claudel à résoudre le dilemme traditionnel entre foi et marginalité par le biais de la spiritualité poétique (et non catholique), et celui qui l'oblige presque malgré lui à parler de Verlaine à cause de Rimbaud. Les deux sont intimement liés et l'auteur montre combien Claudel est resté tributaire de l'emprise rimbaldivienne : il perçoit le plus souvent Verlaine comme un « intercesseur intime » vers Rimbaud, ou il réagit contre les surréalistes qui lui reprochent son Rimbaud « catholique » en louant... Verlaine (*Feuilles de Saints*, 1925) ; enfin, lorsqu'il s'agit de définir l'originalité poétique de notre poète, il appelle à la rescousse leur origine ardennaise commune (*Paul Verlaine poète de la nature et poète chrétien*, 1935). Quant à Bonnefoy, l'on se trouverait ici devant un « faux sujet » si sa discrétion à l'égard de Verlaine ne trahissait pas un embarras intellectuel commun à tout le XX^e siècle poétique : sa méfiance face au laisser aller, à la douceur et à l'abandon, sa condamnation du lyrisme et de la subjectivité, sa négation de l'immédiat.

Olivier Bivort

Verlaine 1896-1996, actes du colloque international des 6-8 juin 1996 organisé par le Centre de recherches « Le texte et l'édition » de l'Université de Bourgogne, textes réunis par Martine Bercot, Klincksieck, 1998, 302 p.

« Regards sur Verlaine », « La chair et l'esprit », « Musique », « Fortunes », « Poétique » : tels sont les 5 groupes d'études qui composent ce volume. Vingt-trois communications forment la base de ce colloque international organisé à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Paul Verlaine.

Jacques Robichez s'attache à commenter la comédie intitulée *Les Uns et les Autres* qui figure dans *Jadis et Naguère*. Il y découvre un « [t]héâtre intellectuel, c'est-à-dire par sa nature même provoquant pour un metteur en scène d'aujourd'hui ». Selon le critique, la paradoxale morale de la comédie est : « badinons avec l'amour ».

Michel Décaudin rappelle que les articles des *Hommes d'Aujourd'hui* sont réputés être de piètre qualité littéraire. Le critique s'inscrit partiellement en faux contre cette lecture hâtive. Il fait remarquer que l'art du médaillon est alors en vogue, et que Verlaine « joue parfaitement le jeu » même s'il est vrai que le poète « ne possède pas un vocabulaire critique très sûr ». Toutefois, Michel Décaudin distingue dans ces articles quelques thèmes récurrents, notamment « l'amorce d'une profession de foi » et l'éloge « de la Sincérité et de la Simplicité ». La série des *Poètes Maudits* voit Verlaine discuter autour de la notion de décadence et critiquer sévèrement Rollinat. Michel Décaudin estime à cet effet que Verlaine distingue deux types de Décadence : celui issu d'un « baudelairisme falsifié », l'autre dans « la ligne des *Poètes Maudits* et de l'authentique poésie ». Verlaine tracerait ainsi une ligne de démarcation entre vraie et fausse poésie, tout en attachant son attention à ce qu'il nomme la « forme ». À travers les médaillons présents dans les *Hommes d'Aujourd'hui* se lisent également les propres préoccupations de Verlaine, liées à sa candidature à l'Académie et sa quête, en ces années de misère, d'un statut social appréciable. De fait, Michel Décaudin propose de cerner et de réévaluer le rôle de Verlaine en tant que critique littéraire.

James R. Lawler s'intéresse aux cinq poèmes « diaboliques » qui constituent la section « Naguère ». Selon le critique, « [l]e génie de

Verlaine paraît s'identifier au poème individuel, et *a fortiori* au court poème. Ce n'est pas lui que tente, comme Baudelaire, un « ensemble parfait » ou, comme Mallarmé, un « Œuvre architectural ». Il est [...] le chanteur même, hostile aux vrais engagements ». À juste titre, James R. Lawler fait remarquer que, réserve faite du sublime *Crimen Amoris*, les poèmes de la série n'ont pas suscité l'engouement de la critique. Les oppositions passeraient entre, d'une part, les poèmes 1 et 4 et, d'autre part, les poèmes 2, 3 et 5, la première sous-série dressant le portrait d'un Rimbaud mythique, la seconde celui d'un Verlaine travesti en femme. Selon l'auteur, « *Naguère* nous étonne : il dépasse l'historiette par les modulations extrêmes de ses registres, par les vertiges constamment réinventés de son langage ». Le critique se pose la question de savoir comment l'on peut parler « de *mauvais poèmes* alors que ce recueil dans son ensemble est d'un poète dramatique en pleine possession de ses talents dont les détours le révèlent comme à nu ». On ne peut qu'approuver à cet égard James R. Lawler, mais nous serions plus sceptique devant l'hypothèse selon laquelle « [a]vant de trouver le refuge de *Sagesse*, Verlaine touche des fonds, découvre des abîmes qu'ignorait la chanson grise ». Ne sont-ce pas plutôt les modes opératoires qui ont changé ? Est-il nécessaire d'introduire des divisions, une de plus, au sein de l'œuvre de Verlaine quand celui-ci affirme « qu'une sorte d'unité relie [s]es choses premières à celles de [s]on âge mûr » (Critique des *Poèmes saturniens*) ?

Dans « Saint Graal et sang royal », Jean-Louis Backès s'intéresse, au sein du recueil *Amour*, à un « ensemble cohérent » composé des pièces *À Louis II de Bavière*, *Parsifal* et *Saint Graal*, tout en précisant que l'unité de ces trois poèmes n'est pas évidente. Jean-Louis Backès s'interroge sur le motif du « Sang réel » dans *Parsifal*. À ce titre, Verlaine s'inscrit dans une « tradition très spiritualisée », inaugurée par Wolfram von Eschenbach. Le critique évoque également le destin de Louis de Bavière, avant de s'attacher à la légende du Graal : les textes de cet « ensemble » semblent, en effet, unis par l'interdépendance de leurs motifs. Selon Jean-Louis Backès, « [l]es trois poèmes sont liés par une figure mythique commune, qui suppose que l'époque moderne est celle de la dérélition, mais que l'espoir de la « Présence » est maintenu à la fois grâce à une liturgie, et grâce à des témoins royaux, voués à la mort précoce ».

S'appuyant sur la thèse de Wittgenstein selon laquelle « [c]e qui *peut* être montré *ne peut pas* être dit », Anne-Marie Christin voit dans cette assertion « un des enjeux les plus essentiels de [l']art [des poètes] ».

L'auteur s'intéresse aux *Romances sans paroles* et à la notion de « l'apparence », en ce que cette dernière s'oppose à la sensation brute. Cette apparence, Verlaine n'aurait de cesse de l'intégrer à la parole. Qu'en est-il de ce projet dans les premiers recueils de Verlaine ? Le critique s'intéresse surtout aux *Fêtes galantes*, qui permettent de réfléchir sur une autre notion : celle de la peinture (réelle ou imaginaire). Il ne s'agit donc plus simplement des rapports entre le visible et l'énonçable, puisque la peinture fait une « intervention », qui « autorise [...] que l'on élargisse la problématique des relations entre voir et dire, qui semblait devoir se résumer dans celle du transfert possible d'une perception à une énonciation, à celle de l'adéquation d'un *texte* et d'une *lecture*, dont l'enjeu serait constitué par leur fidélité commune à une image ou à une apparence donnée à propos de laquelle ils se relaient, et de la définition des modalités linguistiques permettant de parvenir à une telle adéquation ». L'auteur pose donc la question : « [...] [Q]u'est-ce réellement que *voir* ? ». Après de rapides et intéressantes remarques consacrées à cette question, l'auteur estime que « [l]es paysages artificiels des *Fêtes galantes* sont l'écran à travers lequel le visible – un certain visible tout au moins – peut devenir poésie ». Anne-Marie Christin propose également une suggestive analyse de *Charleroi*, concluant que « toute langue peut tout dire même le voir ». Selon l'auteur, sans remettre en cause « les fondements logocentristes de la culture occidentale », Verlaine innove en soumettant à la question une valeur nouvelle : « *la surface* ».

Auteur d'une remarquable biographie sur le poète, Alain Buisine interroge « [l]es Alcools de Paul Verlaine ». Selon l'auteur, « [r]ien n'est compréhensible de Paul Verlaine si on n'interroge pas le rapport privilégié qu'il entretint toute sa vie avec l'alcool », lequel « ne représente nullement une fatalité passivement acceptée et subie, mais constitue au contraire un choix existentiel indissociable de son expérience poétique ». Alain Buisine fixe ainsi la problématique de son étude. Si l'alcool peut bien représenter pour le poète « le comble de l'incarnation, matérialisant le sujet jusqu'à la nausée », il est avant tout un « opérateur d'immatérialisation ». En ce sens, l'auteur fournit une série d'analyses consacrée à l'étude du phénomène de sensation éthérée chez Verlaine, à l'effet de double temporalité induit par l'alcool et au problème du rôle de l'Autre en tant qu'il constitue le témoin des beuveries du poète. Surtout, Alain Buisine insiste sur le fait que l'alcool

donne à Verlaine l'occasion de « se montre[r] physiquement et moralement, tel qu'il est, impardonnablement ». Elle permet au poète de jouer pleinement la carte de l'aveu et de connaître ainsi « les perverses jouissances de la faute et du pardon ». D'évidence, Alain Buisine propose une étude de fort belle facture qui, notons-le, s'ouvre sur un *incipit* où se manifeste l'incontestable talent d'écrivain de l'auteur. Comme dans plusieurs autres ouvrages d'Alain Buisine, cette étude mêle remarquablement l'écriture à l'analyse, favorisant ainsi l'union souhaitable de la critique à la littérature.

Gilles Ernst s'intéresse au « moins clément de tous les maux », *l'absence*, mais plus précisément à *la mort*. L'auteur souligne que la mort fait mode, et même l'objet d'un culte, au siècle romantique. Verlaine est ainsi tributaire de cette tendance, mais dans l'abord du sujet possède « son accent propre, et c'est celui de l'ironie ». Cette élégance toute XVIII^e de Verlaine face à la mort reçoit de la part de Gilles Ernst une explication que nous ne ferons pas nôtre : « Verlaine digne, qui sait qu'il est plus facile de lamenter ses malheurs, qui sont réels, que de les taire. L'homme, on le sait, n'était pas beau. Nul doute qu'il ait voulu compenser les épreuves de sa vie et sa disgrâce physique par une sorte de dandysme moral où, faisant front, il demeure très XVIII^e siècle ». L'auteur souligne le fait que l'absence n'est jamais totale chez Verlaine, comme le montrent plusieurs pièces des *Poèmes saturniens*. Se pose alors notamment le problème de l'absence pure, telle qu'elle se dessine dans les *Fêtes galantes*, les *Romances sans paroles* ou *Jadis et Naguère*, laquelle pose un problème d'ordre ontologique (à savoir que le sentiment verlainien de la mort est pour ainsi dire originel et est placé sous le signe de Saturne) et un autre d'ordre historique (car l'absence selon Verlaine se situe dans l'évolution de la représentation du néant). Selon le critique, sans être « un penseur de la mort », Verlaine nourrit des « vues profondes » sur celle-ci, « dont l'intérêt n'est pas niabile ». Riche de références culturelles, cet article peine quelque peu à isoler le cheminement verlainien du rapport à la mort. On ne sait pas davantage ce qu'il en est précisément de *l'absence*, d'une part, et de *la mort*, d'autre part, deux termes poétiquement et conceptuellement *davantage différents* (qu'on nous passe l'expression) que ne laisse supposer Gilles Ernst.

Michel Simonin rappelle que les poèmes érotiques de Verlaine appartiennent à un réseau intertextuel dense et chronologiquement étendu. La littérature érotique est vaste – et il appert que Verlaine utilise et réinvente des clichés et stéréotypes issus de la tradition. Il ne s'agit pas

d'intertextes, Verlaine nourrissant sa propre vision. Toutefois, si Verlaine prend place à l'intérieur d'un « genre » littéraire, il ne faut pas, à notre sens, poser la spécificité de cette veine littéraire (et Michel Simonin en convient), mais également la mettre en rapport avec le reste de l'œuvre. Loin de consister en de simples grivoiseries, cette « verdure » est inséparable d'une vision de l'existence qui, si elle n'est pas aussi élaborée que celles de Masoch et de Sade, rayonne par toute l'œuvre de celui qui fut aussi un *voyant* avec ou jusque dans les choses de l'amour.

Pour Peter Dayan, l'attachement de Verlaine à Philomène Boudin introduit une rupture d'avec les conceptions amoureuses du premier Verlaine. Selon le critique, avec Philomène Boudin, Verlaine « ne cherche pas [...] une vierge immaculée et immobile, une Marie ou une Mathilde ; il cherche en elle la vie dans le temps, avec ses allers et avec ses retours ». Comme Mallarmé (avec Méry Laurent), Verlaine accepte désormais « d'aimer dans le temps, dans le temps de l'histoire et du battement, et non dans le temps post-romantique de l'absolu trahi ». Pourtant, malgré cette « modification », Verlaine reste le même. Le critique note que « [c]e que le second Verlaine a écrit, par contre, semble toujours un défi à notre sens du poétique ; maint critique, maint lecteur s'est demandé si ces vers sont vraiment de la poésie. Mais il me semble qu'entre le premier et le second Verlaine, comme entre le premier et le second Mallarmé, il reste une constante. C'est le don absolu de soi, qui reste le principe essentiel du caractère poétique. Malgré les apparences, nos poètes continuent à se donner absolument ». Le diagnostic est fondé, mais le propos est souvent répétitif. On peut se demander s'il n'est pas temps de réévaluer également la définition de l'amour que donne un « premier Verlaine » dont nous ne savons finalement que peu de choses. *La Bonne Chanson* n'est pas si naïve qu'on le dit et on ne compte plus les allusions à l'homosexualité dans les *Poèmes saturniens* et les *Fêtes galantes*. N'oublions pas non plus que Verlaine a publié en 1867 un recueil saphique intitulé *Les Amies*. De fait, l'opposition de l'absolu et de la temporalité n'a peut-être pas lieu d'être et tient certainement moins à une évolution dans la conception verlainienne de l'amour, qu'à une mauvaise perception de la réalité de ce « sentiment » dans l'œuvre première du poète.

Dans un article dense, Pierre Maréchaux s'intéresse aux « *mélodies verlainiennes* de Claude Debussy ». L'auteur met en garde contre « le

psychologisme primaire, qui consiste à prêter du sens à toute formule sonore et à concéder à la musique une vocation illustrative ». On comprend que, entre le texte musical et le projet sémantique du poème, la relation ne peut qu'être indirecte. Il en va de même entre les poèmes de Verlaine et les « adaptations » proposées par Debussy. La musique est une récréation (du sens) du poème plutôt qu'elle n'en constitue l'illustration. La musique possède sa spécificité que les significations ne peuvent aliéner. Dans cette perspective, l'auteur étudie la mélodie de « L'échelonnement des haies [...] » : « une pièce telle *L'échelonnement des haies* est coextensive au poème de Verlaine et ne se moule pourtant pas sur la lettre du texte : elle la noie dans le tournoiement des arpèges et ne tient aucun compte des *tendres brebis* ou de *l'agilité des poulains* ». Suit une étude précise de *Colloque sentimental*, où l'auteur vérifie l'hypothèse selon laquelle la musique « irradie l'ensemble des sens, et sa lumière installe une signification aux dépens de chaque signification ». Le texte musical réinvente et refonde ainsi le poème. C'est la volonté du musicien, mais également l'essence de la musique.

En 1994, les mélomanes ont eu le plaisir d'entendre sur France-Musique par les soins de Roger Delage et de l'Ensemble vocal et l'orchestre du Collegium Musicum de Strasbourg deux opérettes, *Vaucochard et fils I^{er}* et *Fisch-Ton-Kan*, fruits de la collaboration de Verlaine et de Chabrier (et assurément, pour le premier titre, de Lucien Viotti). « [I]l ne s'agit, tout compris, que d'une petite heure de musique, à peine orchestrée » note Francis Claudon, qui signale l'existence d'une version enregistrée disponible sur CD. Si les éditions des œuvres de Verlaine ne donnent de *Vaucochard* que 42 vers et ignorent donc la contribution de Chabrier, « l'enregistrement de R. Delage consacré à Chabrier [...] comprend cinq numéros, mais pas le passage trouvé dans l'édition de Verlaine ». Francis Claudon note qu'« il faut, à l'évidence, juger *Vaucochard* en mettant bout à bout et le fragment retenu par les éditeurs verlainiens et la contribution trouvée dans les inédits d'E. Chabrier ». L'auteur trouve excessif de classer *Vaucochard et fils I^{er}* et *Fisch-Ton-Kan* sous la seule catégorie de l'opérette. Si la première œuvre est bien une opérette, la seconde appartiendrait plutôt au registre de l'opéra comique. Francis Claudon estime qu'« il semble bien que le poète ait senti une juste distinction entre toutes ces appellations ». Aux éditeurs futurs de proposer désormais ces œuvres *in extenso*.

À travers l'ensemble « [d]es plus belles interprétations » qui en ont été données, Pierre Brunel interroge le *Clair de lune* de 1887, « première

rencontre de Verlaine et de Fauré (op.46 n°2 ; avant-dernière mélodie du *Deuxième recueil*, Hamelle, 1897) ». Contre la doxa, Pierre Brunel insiste sur le fait que « [c]ette mélodie est grave ». « C'est que *Clair de lune* est avant tout un poème de l'ambiguïté » note le critique. Continuant son analyse, Pierre Brunel évoque les deux poèmes intitulés *Lunes* parus dans la revue *Lutèce*, numéro du 24 au 31 mai 1885, et qui ouvriront la section « Lunes » de *Parallèlement*. S'agissant du second texte, Pierre Brunel juge que le « gauchissement » (à savoir un certain art de la cacophonie aux antipodes de l'idée de « musique » développée par l'*Art poétique*) dont le poème fait l'objet est « prodigieusement intéressant ». Interrogeant également le « grand thème de la nuit » dans la sixième des *Ariettes oubliées*, l'auteur estime qu'elle « n'est plus celle de la chanson, [...] n'est plus celle d'un quelconque clair de la lune, mais celle des nuits qu'au même moment Rimbaud veut écrire ». Ceci étant, Pierre Brunel souligne que le clair de lune constitue une valeur-refuge de la poésie verlainienne, un geste conjuratoire en vue de se protéger contre l'insatiable précarité de l'existence. L'étude de Pierre Brunel, d'une grande précision et particulièrement stimulante, continue la réflexion menée par le critique pour redonner à l'œuvre de Verlaine toute sa profondeur, toute sa douleur.

Daniel Grojnowski étudie le ressourcement de la littérature à une culture périphérique, à ces « espèces de romances » évoquées par Rimbaud. De fait, « [l]es chansons « populaires » (qu'on dit aujourd'hui « folkloriques ») forment un fond commun où les poètes vont puiser ». L'auteur étudie les « chansons » de Verlaine (la « forme-chanson » écrit-il) dont se distinguent certaines ariettes (« [à] partir de 8 syllabes », du fait du morcellement qu'elle impose à la syntaxe, l'ariette oblitérerait toute discursivité). L'auteur relate également l'invention par Verlaine d'une « oralité » qui met à mal « le cadre conventionnel de l'alexandrin », dont il analyse quelques exemples. Les analyses proposées par Daniel Grojnowski sont solides, mais on aurait apprécié un changement de perspective (dans ses chansons, Verlaine n'est pas seulement un/le poète de la fugacité et il n'est complètement fondé de prétendre que la poésie de Verlaine ne nourrit aucune « ambition prométhéenne »). Manque également à cette étude un complément formé par des analyses métrico-prosodiques qui appuieraient l'étude strictement thématique proposée ici.

Selon Edouard Guitton, « la rencontre Verlaine-Louis Racine recouvre

un drame religieux de vaste envergure ». L'auteur dénonce la « conception trop restrictive de la poésie [qui] oublie que rhétorique et conceptualisme font, selon certaines conditions, partie intégrante du verbe poétique ». De fait – et l'auteur a raison – Verlaine n'est pas *seulement* l'auteur de « L'échelonnement des haies [...] ». Edouard Guitton émet ainsi le souhait que « les commentateurs de Verlaine [parlent] avec plus de charité compréhensive de Louis Racine et de ses alentours ». Si quelques rapprochements sont suggestifs, ces derniers sont essentiellement d'ordre conceptuel. L'approche *poétique* à strictement parler est délaissée : une analyse précise de « Sagesse d'un Louis Racine, je t'en envie ! [...] » eût été la bienvenue.

Catriona Seth étudie les liens qui unissent Verlaine à « la poésie profane du XVIII^e siècle ». L'auteur envisage la question selon trois niveaux : lexical, thématique, stylistique. De nombreux rapprochements intertextuels proposés par l'auteur sont intéressants. De fait, l'œuvre de Verlaine entretient une relation de connivence, mais parfois de défiance, avec la poésie du XVIII^e siècle : celle-ci est toujours fructueuse, comme l'a montré précisément Catriona Seth.

André Guyaux rappelle que « Verlaine est apparu à ses contemporains comme un baudelairien ». Après avoir rappelé l'importance de l'étude parue dans *L'Art*, André Guyaux explique que, dans cet article, « le jeu consiste à reprendre Baudelaire à Barbey, et à le concilier, ou à le réconcilier avec Ricard et ses amis progressistes ». Pourtant, Verlaine n'est pas un baudelairien irréprochable. Après une phase d'imitation constituée par les *Poèmes saturniens*, la présence de Baudelaire dans le corpus verlainien décroît. La preuve en est donnée par le sonnet « À Charles Baudelaire », mais aussi par cette parodie de *La Mort des amants* qu'est *La Mort des cochons*. Le cas le plus notable est toutefois constitué, selon le critique, par le poème intitulé *Pour le tombeau de Charles Baudelaire* dont André Guyaux propose une reproduction du manuscrit autographe, lequel appartient à Thierry et Marie Miguët et ne figure pas dans les éditions de Verlaine. Ce *tombeau* est la version avec titre du poème XIII des *Invectives*. Il contient, selon André Guyaux, « les termes même de la filiation qui nous occupe et de ses ambiguïtés », une manière de mettre Baudelaire au tombeau.

Avant de lui vouer un culte (en tant que poète catholique), Léon Bloy n'aimait pas Verlaine. Ce n'est que sur le tard qu'il louera l'auteur de *Sagesse*. L'irascible auteur de *Propos d'un entrepreneur de démolitions*

s'intéresse exclusivement au poète converti, estimant même que Verlaine est « le plus grand poète que Dieu [...] ait donné [à l'Église] depuis le Moyen-âge ». Giovanni Dotoli rappelle quelles furent à partir de ce moment les relations entre Verlaine et Bloy, avant d'évoquer l'affaire Dewez en juin 1888. L'auteur estime à cette occasion que « les liens entre Bloy, Dewez, Verlaine et Huysmans, en ce mois de juin 1888, sont particulièrement révélateurs de la situation de Verlaine ». Giovanni Dotoli s'intéresse ensuite aux relations Bloy-Verlaine-Zola. L'auteur juge que « les pages bloyennes sur Verlaine [...] sont certainement parmi les meilleures que l'on ait écrites à cette époque, malgré une certaine idéalisation ». Nous laissons à l'auteur l'entière responsabilité de ce propos. Selon l'auteur, « Verlaine n'oppose jamais le Christ aux prêtres, tous deux révèlent la poésie de la prière, par des doutes, des extases, des rages et des ferveurs. Poètes fous et pauvres, désespérés du malheur et de l'illusion, ils lancent aux cieux des lamentations sublimes, dans cette vie douloureuse qui est la nôtre ». Les pages de Bloy sur Verlaine autres que biographiques semblent ne fournir en réalité que bien peu d'éléments de compréhension de la poésie verlainienne. Nous sommes quelque peu étonné de la manière dont l'auteur appréhende le sonnet *Le Bon Disciple* (ou plutôt comment l'auteur fait pour comprendre le poème de la sorte), dont le sens nous semble finalement... assez peu chrétien. Reste à interpréter l'agression dont se serait rendu coupable Verlaine à l'égard de Bloy : est-ce le comportement d'un poète *féroce*ment catholique ou *catholiquement* féroce ?

Entre Barrès et Maurras, Verlaine était-il bien entouré ? De l'avis de Jean Foyard, « ce double patronage n'a rien d'incongru ». Barrès fut plus proche de Verlaine que Maurras. Alors que Barrès lie la vie à l'œuvre, Maurras la sépare. Barrès considère Verlaine comme un poète de la sensation alors que Maurras apprécie chez Verlaine l'auteur respectueux des règles classiques. Donnant à lire des passages de *Maîtres et Témoins*, Jean Foyard estime que « cette conception de la poésie est extrêmement moderne et, sur bien des points, elle devance les théories les plus actuelles ». Mais quelles sont ces théories les plus actuelles ? Pour répondre, il nous semble, au contraire, que les problèmes concernant la pression métrique des vers et la plus ou moins grande part d'innovation qui s'y exécute ont été très bien étudiés... par les chercheurs actuels. Il suffit de lire à ce propos les excellentes analyses proposées par Benôt de Cornulier et Jean-Pierre

Bobillot, qui ont, de plus, le mérite d'envisager le problème selon un cadre *métrique* et non pas, comme Maurras, *idéologique* (n'oublions pas que, comme le rappelle Jean Foyard, Maurras refuse « l'idée d'une liaison essentielle entre le poète admirable et authentique et la vision du vagabond famélique »). Dans la conception maurrassienne de la poésie, on ne peut déceler *a contrario* qu'un conservatisme formel peu à même de rendre compte des expérimentations métrico-prosodiques menées par Verlaine.

André Gendre se propose d'analyser ce que le sonnet post-romantique, et particulièrement verlainien, doit au sonnet renaissant. L'auteur propose « trois cas de rapprochements possibles » :

1. « Le sonnet en une seule phrase » fut une pratique maniériste relativement répandue au XVI^e siècle ; il permet au poète d'accentuer certains effets et fut remis plutôt ponctuellement au goût du jour par les auteurs du XIX^e siècle (notamment par Sainte-Beuve, Banville et Leconte de Lisle, mais surtout Baudelaire et même Rimbaud), bien que majoritairement le sonnet à plusieurs phrases domine. André Gendre repère six sonnets en une seule phrase « [d]ans les recueils majeurs de Verlaine ». Le critique estime que « Verlaine emprunte aux poètes maniéristes, grand maître du *climax* syntaxique, le secret d'une énergie accumulée dans les strophes et résolue dans la chute ». Comparant quelques sonnets verlainiens, en récusant toute possibilité de rapprochement sémantique, André Gendre perçoit « l'existence d'un modèle syntaxique » commun aux deux époques poétiques, en dépit de différences sensibles où Verlaine apparaît tel qu'en lui-même.

2. Concernant le sonnet dialogique, André Gendre propose une série de suggestifs rapprochements, toujours au niveau formel, entre la *Continuation des Amours* et la deuxième partie de *Sagesse*. Même si, d'évidence, Verlaine appose sa marque et pervertit passablement le modèle syntaxique dont procèdent les sonnets de Ronsard, les deux poètes ont en commun *tout un questionnement*. Au côté des inévitables *Confessions* de saint Augustin, il faut désormais considérer comme modèle formel avéré des sonnets présents dans *Sagesse* la *Continuation des Amours* de Ronsard.

3. Le dernier rapprochement concerne le « sexe des rimes » et, plus précisément, l'usage chez Verlaine du vers blanc et des rimes masculines et féminines identiques. Selon André Gendre, Verlaine a pu s'inspirer de la technique de Du Bellay. Le rapprochement nous semble plus fragile que dans le cas précédent, même s'il est plus que probable que Verlaine était un fin connaisseur de la science artistique du poète des *Regrets*.

Incontestablement, l'importante communication d'André Gendre fournit, en ce qui concerne les sources formelles de la poésie de Verlaine, une considérable matière à discussion et à réflexion.

Rachel Killick s'intéresse à l'activité poétique de Verlaine, en tant que sonnetiste et, pour ce faire, analyse « quatre sonnets de Verlaine tirés de différents moments de sa carrière ». Dans *Après trois ans*, selon l'auteur, le sonnet permet au poète de disposer d'une sécurité formelle qui pallie la nature (défaillante) des thèmes abordés (comme la mélancolie ou l'inquiétude) inaptes à fonder l'identité stable du sujet. Selon l'auteur, *L'Allée* permet à Verlaine de « marie[r] [...] dissolution thématique et dissolution formelle » et de donner acte d'une identité qui commence à s'écrouler. Comme on peut s'y attendre, dans *Sagesse*, le poète entreprend « la recherche obstinée d'une identité socialement ancrée ». Toutefois, concernant « L'espoir luit [...] », l'auteur juge que « le sonnet [...] se révèle précieusement équilibré entre l'agitation et le repos, la dispersion et la stabilité ». Les analyses proposées par l'auteur sont quelque peu convenues. La dialectique entre le motif de la sécurité et celui de l'inquiétude à la base de l'étude de Rachel Killick est trop restrictive. Elle ne rend compte qu'imparfaitement de la richesse des sonnets dont il vient d'être question.

Roger Pensom interroge Verlaine, lequel « a pris conscience, à l'époque de son amitié avec Rimbaud, de l'importance des structures accentuelles de la langue pour l'articulation du vers français ». Comparant un poème de Valmore à un autre de Verlaine, l'auteur spécifie que l'originalité métrique est, chez Verlaine, plus grande. L'auteur décèle un certain nombre de « vers anormaux » : de fait, Verlaine est un « précurseur des vers-libristes ». Le critique estime que l'« on peut affirmer qu'il [Verlaine] avait trouvé le moyen de recréer les rythmes de la langue parlée, tout en conservant la possibilité d'une stylistique métrique ». L'auteur précise que les analyses proposées « dérivent directement d'une théorie générale qui n'a rien à voir spécifiquement avec la métrique de Verlaine ». Cette approche accentuelle souffre quelque peu de sa proximité avec l'excellente étude métrico-prosodique proposée par Jean-Pierre Bobillot (voir *infra*). Elle a le défaut également, à notre sens, d'être effectivement trop générale, en bref de ne pas prendre en compte l'historicité de la métrique verlainienne.

Dans une lettre adressée à Izambard en 1870, Rimbaud recommandait à son correspondant de lire les *Fêtes galantes*. Un vers de ce volume avait

plus précisément retenu l'attention de Rimbaud :

Et la tigresse épou-vantable d'Hyrcanie
qu'il inscrivait au nombre des « fortes licences » contenues dans ce volume.
Jean-Pierre Bobillot envisage trois manières de lire ce vers :

1. Selon une conception syntaxo-accentuelle, on peut le considérer comme un trimètre romantique (4//4//4) (l'appellation, comme on le sait, est contestable et Jean-Pierre Bobillot préfère évoquer « un vers au *rythme ternaire* »). Cette scansion est largement adoptée par les critiques et procède d'une lecture spontanée. Selon Jean-Pierre Bobillot, « [r]ien *a priori* ne permet d'affirmer que Verlaine ne le scandait pas ainsi. Rien, non plus, ne vient confirmer ces hypothèses, fondées sur une conception strictement syntaxo-accentuelle (linguistique) du vers, dont l'éclosion et la systématisation sont contemporaines de celles du « vers-librisme », opportunément appuyée par une « phonétique expérimentale », plus arrogante que rigoureuse ». En outre, il n'est pas certain que Verlaine accepte une semblable « faiblesse tonique » en position 6.

2. Selon l'écoute « brutalement métrique » à laquelle procède Rimbaud, on peut proposer une coupe 6+6. Contrairement à l'approche linguistique, l'interprétation métrique du vers 6 s'appuie sur une prise en compte accrue du contexte historico-sémantique des vers. L'auteur explique que Rimbaud, comme tout lecteur d'époque, ne saurait scander autrement ce vers. L'analyse du poème dans sa globalité renforce cette lecture traditionnelle : le 12 syll. possède une scansion 6+6, c'est-à-dire métrique.

3. Il est également possible que Verlaine joue « sur les deux tableaux », suggérant « un *trimètre* hyperhugolien [...] pour *revenir* ensuite, par substitution, à d'impeccablement classiques *alexandrins* » : « Et la tigresse // épou + vanta // ble d'Hyrcanie ». Derrière la lecture spontanée 4//4//4, Rimbaud aurait découvert un authentique 6+6, portant ainsi un intérêt tout particulier à la dissonance qui, dans ce dernier cas, se laisse entendre.

Dans un dernier temps, s'appuyant sur un certain nombre de témoignages, Jean-Pierre Bobillot explique que « tout lecteur de vers [...] attendait la césure 6^e ». Toute « atteinte » à cette césure est nécessairement significative. Verlaine ne s'en est pas privé, proposant de multiples usages de la « *discordance* ». L'auteur conclut : « Globalement, il serait possible d'établir que l'esthétique verlainienne se caractérise par une indécidable oscillation entre deux bornes, censément et peut-être, effectivement, inconciliables : d'un côté, le recours à une métrique, à une prosodie, à une rhétorique presque intouchées, de l'autre, un travail contre ou, plutôt, *dans*

cette métrique, cette prosodie, cette rhétorique ainsi malmenées, diversifiées à l'extrême et, volontiers, jusqu'aux confins du non-mètre, de la prosification – bref, de cet inqualifiable état de la « langue des vers » que l'auteur de l'« Art poétique » désignait, comme tant d'autres alors, du terme opportunément ambigu de *Musique* ». Verlaine chercherait ainsi à ménager « la chèvre de la Transcendance » et « le chou de la subjectivité », inventant une poétique de la *dénégation* permanente. Notons que Jean-Pierre Bobillot termine son étude par une hypothèse captivante :

Le paradoxe [est] que la solution abruptement métrique [...] [est] précisément celle par où s'exhale, à son insu [?], par un pur *effet de signifiant*, la voix même de son plus secret désir [de Verlaine]. Alors qu'à niveau d'énoncé, il se situe (parodiquement, certes) dans le cadre discursif de la séduction hétérosexuelle, c'est tout autre chose que la césure, par son incongruité, laisse entendre. L'épouvantable objet de son désir ne saurait être, malgré qu'il en ait, que cette chimère qu'il nomme si bien : « tigresse époux ». Gageons que c'est là, non moins, ce que confusément perçut le jeune Arthur et qu'il s'y reconnut aussitôt.

Absolument remarquable.

Olivier Bivort interroge la vocation des pastiches et autres parodies dans l'œuvre de Verlaine. Le critique fait remarquer que « ce n'est qu'à partir de 1871 [...] qu'il [Verlaine] s'adonne avec une certaine constance au pastiche » et, par conséquent, à la parodie. S'agissant du dizain parodique à la Coppée, Olivier Bivort explique de manière convaincante que ce type de production « est devenu un masque commode [...] grâce auquel on peut (presque) tout dire, que l'on peut publier sans la retenue qu'imposerait, à cette époque de la carrière de Verlaine, un genre plus traditionnel ». Poursuivant cette intuition, le critique, qui ne s'en tient guère à une définition réductrice de la parodie, montre que la section de *Jadis et Naguère* intitulée « À la manière de plusieurs », contient des pièces parmi les plus originales et les plus personnelles de Verlaine. Le poète met au point une « stratégie de détournement élaborée à partir d'une pseudo-parodie ». Dans *Parallèlement*, les poèmes *À la manière de Paul Verlaine*, *La Dernière Fête galante* et *Poème saturnien* semblent constituer des pastiches de Verlaine par lui-même, qui chercherait ainsi à dénoncer les facilités et la facticité de

ses œuvres de jeunesse. L'interprétation des trois poèmes fournis par le critique ainsi que l'étude du contexte de leur diffusion établissent que cette impression est passablement faussée, et qu'il est difficile de considérer ceux-ci comme autant de cas d'auto-parodie. La dissolution de la parodie dans l'œuvre de Verlaine à partir de *Parallèlement* s'explique, selon l'auteur, par le fait que « l'objet du discours poétique s'est modifié, qu'il s'est confondu peu à peu avec l'existence », rendant ainsi artificiel l'usage de la parodie pour n'afficher plus que « la ferveur de l'aveu ». Le grand intérêt de cette étude réside dans la lecture non limitative que le critique propose des poèmes dits parodiques de Verlaine et dans l'approche novatrice qu'il propose d'une notion qui doit incontestablement être repensée.

Yann Frémy

Verlaine e gli altri / Verlaine et les autres, atti del convegno internazionale di Firenze-Pisa (21-23 novembre 1996), a cura di Maria Luisa Premuda Perosa, Pisa, ETS, coll. Memorie e atti di convegni, 1999, 174 p., index.

Les actes du colloque célébrant le centenaire de la mort de Verlaine en Italie s'ouvrent sur une belle introduction de Mario Luzi, dans laquelle le poète florentin oppose la « douceur » de Verlaine au manque d'humanité de la poésie d'aujourd'hui, toujours tributaire, selon lui, des avant-gardes historiques qui ont rejeté le lyrisme et l'authenticité de certaine poésie du XIX^e siècle au nom d'une improbable modernité. Pour distinguer cette manière, Jean-Luc Steinmetz (« nudité de Verlaine ») file quant à lui la métaphore du dépouillement, à la suite de Mallarmé et de Claudel : du dénuement matériel au dévoilement de son moi, Verlaine a rejeté progressivement, dans sa vie et dans son œuvre, les masques dont s'affublèrent ses contemporains. Sa transparence, obscène au regard de l'être, scandaleuse au regard de la poésie, a ainsi oblitéré malgré lui son art et son génie. C'est pourquoi la plupart des intervenants à ce colloque se sont concentrés sur des filiations et des retombées limitées de fait aux premières décennies du XX^e siècle : Musset et Baudelaire pour les aînés, Mallarmé, Bloy, Gourmont et Zola pour les contemporains, Valéry et Apollinaire pour les cadets. Signe des temps ? Au sein du débat sur la postérité mallarméenne de la poésie française, il ne serait pourtant pas inutile de s'interroger, aujourd'hui, sur le retour du verlainisme dans la poésie actuelle...

Contrairement à de nombreux poètes de son temps, parnassiens en tête, Verlaine ne dédaignait pas Musset et la génération de 1830 : ainsi, à la parution des *Poèmes saturniens*, en 1866, Barbey soulignait-il déjà cette filiation⁶¹. Mais Pierre Brunel (« Verlaine et Musset ») s'attache en grande partie à rechercher les sources du poète romantique dans l'œuvre de Verlaine : tel poème des *Fêtes galantes*, tel passage de *Les Uns et les autres* rappelleraient *Les Marrons du feu*⁶² ; *Marco*, dans les *Poèmes saturniens*, pourrait être une réminiscence du chapitre IV de la deuxième partie de *La Confession d'un enfant du siècle*⁶³ ; la dernière strophe de *Au lecteur (Cellulairement)* se rapprocherait de *Tristesse (Poésie nouvelles, 1856)*. On sait que Verlaine consacra un important article à Baudelaire au début de sa carrière littéraire (*L'Art*, 16 novembre-23 décembre 1865). Steve Murphy (« À l'assaut du public : Verlaine défenseur de Baudelaire »)⁶⁴ replace cette étude dans son contexte culturel et idéologique, celui de l'horizon d'attente d'un lecteur de *L'Art* en 1865, en définitive déjà favorable à Baudelaire. Murphy montre que Verlaine est attentif à développer une « stratégie de la captation » propre à s'attirer des sympathies (peut-être plus profonde que ce qu'il laisse entendre)⁶⁵, mais aussi que le futur poète tend à infléchir les positions orthodoxes de ses amis parnassiens dans le sens d'une esthétique post-romantique (celle des futurs *Poèmes saturniens*, en l'occurrence). Stefano Agosti (« Mallarmé et le *Tombeau* pour Verlaine : un exercice de lecture ») présente une exégèse du *Tombeau* (1897), fondée sur un parallèle avec l'allocution prononcée par Mallarmé aux obsèques de Verlaine (1896, son « socle paratextuel »). Avec « La mort de Verlaine : Bloy et Zola », Giovanni Dotoli développe un propos qu'il avait abordé au colloque de Dijon⁶⁶, se concentrant ici sur la polémique entre Bloy et Zola qui éclate

⁶¹ « Un Baudelaire puritain [...] avec les reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset, ici et là » (« Les trente-sept médaillonnettes du *Parnasse contemporain* », *Le Nain jaune*, 7 novembre 1866).

⁶² Rapprochements effectués par Antoine Adam (*Verlaine : l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1953, p. 86) et par Georges Zayed (*La Formation littéraire de Verlaine*, Paris, Nizet, 1970 [1962], p. 76, 114).

⁶³ Malgré une note de Verlaine, qui signale l'origine de son poème dans une pièce de J. T. de Saint-Germain [Jules Tardieu].

⁶⁴ Voir aussi André Guyaux, « "Un fils de Baudelaire" ? », *Verlaine 1896-1996*, actes du colloque de Dijon (6-8 juin 1996), textes réunis par M. Bercot, Paris, Klincksieck, coll. Actes et colloques, 1998, p. 192-202.

⁶⁵ Il me semble que l'éloge de Sainte-Beuve fait par Verlaine au début de son article participe de cette stratégie : c'est Sainte-Beuve en effet qui signala l'article de Verlaine à l'attention de Baudelaire (lettre du 5 janvier 1866).

⁶⁶ « Deux écrivains maudits : Paul Verlaine et Léon Bloy », *Verlaine 1896-1996*, op. cit., p. 203-225.

après la mort de Verlaine, polémique d'école en fait, qui, prenant prétexte de la mort du poète, oppose défenseurs et contempteurs du symbolisme et du naturalisme. Il est quelque peu regrettable que son enquête se soit limitée à des documents de seconde main⁶⁷. Une partie de sa démonstration repose en effet sur des erreurs de datation et d'évaluation : Verlaine n'a pas écrit son *Voyage en France par un Français* en 1890 (p. 72), mais entre 1875 et 1881, et ce n'est pas en 1888 que Zola écrit que « M. Verlaine [a] aujourd'hui disparu » (p. 73), mais dix ans plus tôt (« Les poètes contemporains », dans *Le Messager de l'Europe*, février 1878), à un moment où, en effet, le poète était absent de la vie littéraire. Aussi est-il sans doute abusif d'écrire que la légende de Verlaine « naît » en 1896... Si l'on connaît le portrait de Verlaine que Gourmont a esquissé dans son *Livre des masques* (1896), on sait moins que l'œuvre de l'auteur de *Sixtine* contient de nombreuses références à celle de notre poète. André Guyaux (« Gourmont et l'"indéfinissable" Verlaine »)⁶⁸ en fait l'inventaire, notant comme la question littéraire intéresse moins Gourmont que les contradictions apparentes entre l'homme et l'œuvre : à part une amusante « traduction » réaliste de deux textes des *Poèmes saturniens* (1918) et quelques réserves sur la prose de Verlaine, Gourmont s'interroge surtout sur la portée de la sexualité du poète et sur sa conversion ; les pages qu'il consacre au concept verlainien de « chasteté » sont d'un grand intérêt, et n'auraient pas fait tache dans l'étude de Jean-Luc Steinmetz.

Si le XIX^e siècle finissant a vécu la gloire de Verlaine, les poètes du début du XX^e siècle ont entretenu un sentiment ambigu à son égard : comment dépasser ce que l'on admire et résoudre le paradoxe – intellectuel et historique – qui veut que les avant-gardes se construisent sur les débris des générations passées ? Après Rachel Killick⁶⁹, Valerio Magrelli se penche sur le Verlaine de Paul Valéry (« À travers le vitrage » : Verlaine sotto lo sguardo di Valéry) montrant combien ce dernier est divisé par ses contradictions personnelles : de cœur avec Verlaine, dont il subit et reconnaît l'influence dans ses premiers poèmes, mais de tête avec Mallarmé, dont il n'a de cesse de proclamer la supériorité intellectuelle. Magrelli retrouve cette tension dans les deux principales réflexions de Valéry sur Verlaine :

⁶⁷ Principalement les textes publiés par Jacques Drillon dans son *Tombeau de Verlaine* (Paris, Gallimard, coll. Le Promeneur, 1995) et le *Verlaine par lui-même* de J.-H. Bornecque (Paris, Seuil, 1966).

⁶⁸ Voir aussi, du même auteur, « Gourmont et les poètes du XIX^e siècle », *Remy de Gourmont*, atti del convegno di Monselice (26-28 settembre 1996), a cura di Patrizio Tucci, Padova, Unipress, coll. Biblioteca francese, 1997, p. 205-216.

⁶⁹ « De la musique avant toute chose : Verlaine et Valéry », *Paul Valéry : musique, mystique, mathématique*, éd. P. Gifford et B. Stimpson, Lille, 1993, p. 79-93.

Passage de Verlaine (1921) et *Villon et Verlaine* (1937) : la dialectique qui pousserait Valéry à opposer Verlaine tantôt à Poincaré, tantôt à Villon, l'empêcherait en quelque sorte de reconnaître pleinement les qualités de Verlaine, dont il critiquerait par ailleurs le manque de rigueur. On s'en voudrait pourtant de ne pas rappeler que c'est Valéry (et moins le poète que le poéticien) qui l'un des premiers a insisté sur l'intentionnalité de l'art de Verlaine, trop souvent accusé de s'être involontairement joué de la langue et du vers⁷⁰. Cette duplicité de sentiments nourris à l'égard de Verlaine est aussi le fait d'Apollinaire : si le premier Apollinaire reconnaît à Verlaine son originalité (déjà banalisée à l'époque : le lyrisme religieux, la musicalité, la tristesse diffuse...), il semble que le futur auteur de *Calligrammes* en soit venu lui aussi à remettre en cause la faiblesse et la langueur verlainiennes au profit d'une langue et d'une poésie plus « virile » ; mais Mario Richter (« Aspetti della presenza di Verlaine in Apollinaire ») montre bien que le souvenir de Verlaine n'a cessé de poursuivre Apollinaire en dépit des déclarations d'intention de ce dernier : ainsi dans deux calligrammes (*Il pleut* et *Visée*, 1914 et 1915), où Apollinaire intègre toujours à sa propre modernité un thème spécifiquement verlainien.

Le volume se termine par quatre contributions consacrées à la réception de Verlaine en Italie, étudiée du point de vue des influences, de la tradition critique et de la traduction. En poursuivant le *topos* romantique du clair de lune⁷¹, Hermann Wetzel (« Effets de lune chez Verlaine et Montale ») éclaire le poème de Montale intitulé *Altro effetto di luna* par un argument d'ordre historique. De Leopardi à Verlaine, le motif du clair de lune s'est intériorisé au point de devenir un reflet de l'âme du poète : se démarquant intentionnellement de cette tradition, et donc de Verlaine (c'est l'hypothèse stimulante de Wetzel), Montale briserait à dessein l'harmonie du vers et restituerait à la nature son caractère physique et essentiel. Massimo Colesanti (« Il carnevale di Verlaine secondo Pietro Paolo Trompeo ») redonne voix au grand francisant italien Pietro Paolo Trompeo à travers une recension de la première édition des *Œuvres poétiques complètes* de la Pléiade (éd., Le Dantec, 1938, la seule, apparemment, parue en Italie à l'époque) : tout en s'interrogeant sur la place de Verlaine à la fin des années trente et sur le manque d'intérêt pour Verlaine dans l'Italie de l'entre-deux-guerres⁷²,

⁷⁰ « Passage de Verlaine », *Variété II*. P. 97, Magrelli attribue par erreur la biographie de Verlaine écrite par Alain Buisine à Alain... Borer.

⁷¹ Voir aussi P. Brunel, « Clair(s) de lune », *Verlaine 1896-1996*, *op. cit.*, p. 143-154.

⁷² Voir A. Fongaro, *Bibliographie de Verlaine en Italie*, Paris, Didier, 1976. Mais il faut aussi compter avec la francophobie du régime fasciste : plus que de désintérêt, on pourrait alors parler d'occultation (voir les éditions clandestines, etc.).

Trompeo rappelle que Verlaine influença aussi la jeune poésie italienne de la fin du siècle, en particulier les poètes décadents (le premier d'Annunzio) et crépusculaires (Sergio Corazzini). Enfin, Paola Ricciulli (« Il Verlaine di Luciana Frezza ») et Giuseppe Antonio Brunelli (« Dal Verlaine poeta : qualche esempio di traduzione italiana ») se penchent sur les récentes traductions italiennes de l'œuvre de Verlaine (dont ils soulignent d'autre part l'absence de traduction complète) : la première étudie en particulier les traductions de Luciana Frezza (Rizzoli, 1974 et 1986), remarquables à plus d'un titre par leur extrême attention aux couches rythmiques et accentuels des poèmes⁷³ ; le second commente celles de Diego Valeri (1954 et 1960), Mario Pasi (Guanda, 1967) et Diana Grange Fiori (Mondadori, 1992), tout en proposant *in fine* quelques « versions/variations » personnelles. Les différentes approches de traduction littéraire (entre autres la littéralité et l'adaptation) trouvent en Verlaine un bon terrain de confrontation. Si les deux auteurs montrent les limites de ces options, ils privilégient sans hésitation la seconde : c'est que la résistance à la traduction naîtrait d'abord, chez Verlaine, de la complexité métrique et rythmique de ses vers. Il n'empêche que la littéralité a aussi son rôle⁷⁴ : lorsque Brunelli traduit le « bergamasques » de *Clair de lune (Fêtes galantes)* par « Arlecchini », il confond non seulement le nom d'une danse avec celui des habitants de Bergame, mais il attribue aussi à Verlaine des intentions qui ne sont plus tout à fait les siennes...

Olivier Bivort

OUVRAGES PARASCOLAIRES/PARA-UNIVERSITAIRES

Claudine Dubois, *Paul Verlaine, Poèmes saturniens, Ellipses*, coll. « Résonances / Épreuves de français », 1998, 96 p.

Le présent livre sera un instrument de travail utile pour les lycéens qui se pencheront sur le recueil, même si l'on peut relever un certain nombre de défauts. Le noyau du livre prend la forme de sections intitulées 1° « Autour de l'œuvre », 2° « L'œuvre en examen » et 3° « L'œuvre à l'examen », suivies de « Documents annexes », d'une bibliographie et d'un glossaire.

1° La section d'ouverture tente de fournir un cadre de lecture en présentant des éclairages contextuels : « Le mythe de Saturne »,

⁷³ On se serait attendu à rencontrer le nom de Henri Meschonnic dans cette étude, par ailleurs très documentée. Paola Ricciulli confond l'enquête de Jules Huret (1891) avec celle de *La Plume* (1896), source d'où provient le commentaire de Mallarmé qu'elle rapporte au début de son article.

⁷⁴ Voir à ce propos A. Fongaro, « Les traductions italiennes de Verlaine », *Revue Verlaine*, n° 5, 1997, p. 138-172.

« Biographie de Verlaine », « Contexte historique et intellectuel », « Genèse et publication de l'œuvre », « Tableau chronologique ». Pour *Saturne*, si l'auteur cite l'*Épigraphe pour un livre condamné* de Baudelaire, elle laisse un peu de savon sur la pente interprétative traditionnelle : Verlaine serait fermement persuadé que le destin des saturniens est mélancolique. C'est surtout peut-être comme marque d'une affiliation intertextuelle, baudelairienne, qu'il convient de lire ce poème liminaire, et non comme un véritable mode d'emploi philosophique du recueil, ce qui obligerait à rattacher de manière aléatoire des textes à ce thème censément fédérateur. L'auteur n'abonde pas autant dans ces directions que beaucoup de travaux antérieurs, mais après avoir indiqué que « le mythe de Cronos-Saturne est donc lié à la nostalgie d'un paradis perdu des origines » [3], elle n'aura pas de mal à trouver dans le recueil des âges d'or susceptibles de réaliser cet aspect du mythe.

La chronologie est succincte et atteste les difficultés de ce genre de travail comme lorsqu'on lit, pour 1887, « longue hospitalisation » – ce qu'on aurait pu dire pour d'autres années ; l'année 1881 est une case blanche pour l'œuvre comme pour la vie de Verlaine. Philomène Boudin est en quelque sorte poétiquement promue en Philomèle, inadvertance qui aurait probablement réjoui le lecteur de Catulle Mendès et poète des rossignols qu'était Verlaine.

2° La section « L'œuvre en examen » commence sur des observations pertinentes consacrées à « la cohérence des différentes sections » et à « l'ordre des poèmes suivants » : l'auteur ne cède donc pas à l'illusion d'un recueil amorphe. Si l'auteur a raison d'insister, comme on l'a toujours fait (et Verlaine lui-même n'a pas manqué de conforter cette perspective), sur le statut presque de pastiche de certains textes du recueil, elle maintient plus généralement une problématique de l'imitation qui a ses inconvénients, comme lorsqu'elle écrit, dans le contexte d'une exploration de la représentation des « femmes multiples » dans le recueil, que « la part de sincérité semble donc faible dans tous ces poèmes, exercices d'école tout à fait réussis, sans plus » [26], formule qui fera frémir ceux qui, comme l'auteur de cette recension, n'admettront jamais un tel jugement. Par la suite, l'auteur montrera elle-même souvent l'originalité de ces textes. Il serait aussi inapproprié de lire ce recueil en termes d'« impassibilité » que de le prendre pour un volume fondé sur un contrat de sincérité auto-

biographique et expressive typiquement romantique.

Du point de vue formel, il aurait fallu distinguer entre poèmes en décasyllabes 4-6 et 5-5, d'autant que Verlaine joue sur cette distinction jusque dans l'organisation du recueil [44]. Il aurait surtout fallu éviter le genre de désarticulation, par coupes syntaxiques arbitraires, que fait scander respectivement 5 4 3 et 2 10 les vers suivants de *Mon rêve familial* (où nous indiquons par une croix la césure) :

Est-elle brune, blonde + ou rousse ? Je l'ignore.
Son nom ? Je me souviens + qu'il est doux et sonore

Ce qui revient évidemment à suivre aveuglément la ponctuation, même lorsqu'elle est précédée d'un *e* féminin (*brune [...] rousse*)... L'analyse métrique des p. 58-59 est dans son ensemble très discutable. Dans *La Mort de Philippe II*, on ne peut pas parler avec exactitude de « poèmes en alexandrins et tercets qui, par leur brièveté impaire, s'inscrivent légèrement en faux contre le rythme binaire du vers noble » [39] : il s'agit d'un poème en *terza rima*, comme par exemple *A Zurbaran* de Gautier (*España*), poème écrit également en alexandrins ; transposée sur le plan strophique, la notion d'une distinction entre pair et impair est aussi hasardeuse que lorsqu'elle est invoquée sur le plan des mètres... Il est dommage que le volume se caractérise par une constante négligence (attribuable peut-être à la maison d'édition et non à l'auteur ?) dans la disposition des poèmes, que ce soit en donnant une présentation isométrique à des poèmes hétérométriques ou en travestissant l'organisation (typo)graphique de formes fixes et, en général, de structures strophiques (cf. la présentation du sonnet *Épigraphe pour un livre condamné* de Baudelaire [4])⁷⁵.

3° Les lectures proposées dans la section « L'œuvre en examen » ne sont pas sans intérêt, mais pour *Nevermore* (I) [66-69] par exemple, la volonté de produire une « approche non linéaire » sous la forme d'une « étude méthodique » produit une certaine confusion lorsqu'après avoir évoqué dans la dernière section de la deuxième et dernière partie « une véritable négation de l'angoisse de la mort » (en gras dans le texte), la conclusion insiste sur « le sentiment aigu d'une dissonance fondamentale à laquelle la musicalité de la poésie peut seule faire échec », cette

⁷⁵ Dommage aussi qu'il contienne un certain nombre de fautes d'orthographe bien connues ou d'erreurs, concernant notamment des noms propres et des titres. Pour la seule page 5 on trouve *Hérédia* pour Heredia (p. 10 aussi), *L. Blémont*, au lieu d'É[mile] Blémont, *Les Fêtes galantes* avec un article superflu ; *Liturgies intimes* ne date pas de 1885, mais de 1892 (p. 7 ; indication juste p. 15).

musicalité apparaissant surtout comme une sorte d'échappatoire permettant de masquer la contradiction et accréditer la lecture optimiste du sonnet. Il fallait plutôt mettre en évidence des aspects ambivalents du poème et les étudier dans le cadre de la temporalité propre du texte, mal perçue ici⁷⁶ même si, contrairement à la plupart des commentateurs, Claudine Dubois mentionne la grive des *Mémoire d'outre-tombe* (sans toutefois assez interpréter ce rappel d'un intertexte qui, précisément, permet de comparer des perceptions différentes de la mémoire). Dire que « le verbe "détone" est ambigu et "imprécis" et désigne à la fois une fausse note [...] et une irruption violente colle celle du souvenir, semblable à un coup de tonnerre » [67] revient à cacher le problème posé par le choix entre deux verbes différents, sachant que Verlaine avait pour des terminaisons verbales comme *-on(n)er* et *-ot(t)er* des habitudes orthographiques... atypiques. À moins que Verlaine n'ait ignoré que les deux verbes étaient distincts, ce qui paraît moins probable.

Il serait possible de relever d'assez nombreuses remarques contestables. Du point de vue de la réception, les quelques indices proposés ne sont pas toujours pleinement exploités⁷⁷ et la provocation verlainienne est parfois mal située⁷⁸. Du point de vue de l'histoire littéraire, la perspective est parfois assez fautive⁷⁹, comme lorsqu'on écrit que « si le passé n'est plus, si l'inspiration parnassienne ne peut plus être que pastichée, il reste à Verlaine à inventer sa propre poésie » [21]. C'est oublier que pour le Verlaine des *Poèmes saturniens*, le *Parnasse contemporain* est un fait extrêmement

⁷⁶ Thierry Méranger, dans son anthologie de *Poésies* de Verlaine (Hachette, « Classiques », 1996, p. 18), a bien saisi l'erreur à la base de la conception binaire de la temporalité du poème : « En quoi le poème évoque-t-il un souvenir dans le souvenir ? »

⁷⁷ Lorsque Sainte-Beuve parle d'« effets de nuit tout à fait *piquants* » (nous soulignons), l'auteur aurait pu relever le calembour implicite puisqu'elle venait de citer les « *lances* de l'averse » (nous soulignons encore) : c'est bien l'écriture angulaire et violent de ce paysage que le poète-critique entendait louer (p. 31).

⁷⁸ Il est probablement excessif de qualifier de « détails [...] plus scabreux pour l'époque comme "le clavier des dents" (*Il Bacio*), "la jambe de marbre" aux "mates splendeurs" (*Marco*), la "splendeur du sein" (*Une grande dame*), le "sein dur" et le "grand torse" (*Un dahlia*). » (p. 25) puisque ces éléments censément « sensuels et provocateurs » se trouvent à peu près partout dans la poésie de l'époque, sans choquer les lecteurs du *Parnasse contemporain* ou de maints volumes de poésie romantiques. Que ce soient des lieux de prédilection de la sculpture ou l'ivoire topique des dents, Verlaine n'espérait sans doute pas « contrarier un peu le lecteur » par ces traits... mais par d'autres.

⁷⁹ Petit exemple de terminologie inappropriée : il serait difficile d'affirmer que dans *Gringoire*, la réécriture par Banville de la *Ballade des pendus* de Villon est parodique (p. 38).

récent, le premier volume précédant de quelques mois seulement la publication de ce premier livre de Verlaine. Quant aux références à Roland et à « l'Empereur à la barbe fleurie », il n'est pas sûr qu'il faille les inscrire dans une évocation d'« une chatoyante tapisserie parnassienne » [20] sans préciser que dans l'idée d'une « représentation du monde où la poésie serait action à part entière » [20], Verlaine n'oublie sans doute pas *La Légende des siècles* dont la première série avait paru en 1859 (les intertitres « Un passé légendaire » et « Les légendes des "temps fabuleux" » ne manquent pas de susciter l'ombre de l'intertexte) et dont les traces apparaissent dès le premier manuscrit connu de *Monsieur Prudhomme* (version qui fait allusion en effet au célèbre *Satyre* hugolien).

La bibliographie est assez mince, même s'il s'agit d'une bibliographie destinée à des lycéens⁸⁰.

Le livre contient tout de même des observations perspicaces et l'enseignant, en particulier, y trouvera des notations utiles, mais à condition de le lire avec un esprit critique et de se méfier, en particulier, de beaucoup des indications consacrées à la versification verlainienne.

Steve Murphy

Frédéric Turiel, *Verlaine, Poésies*, Nathan, « Balises », 1998, 128 p.

Frédéric Turiel a donné ici l'un des meilleurs ouvrages parascolaires ou para-universitaires que l'on ait consacrés à Verlaine, dans une série dirigée par Henri Mitterand elle-même d'une grande qualité.

Après une notice biographique [4-6] et une chronologie [7-8], l'auteur donne une idée d'ensemble de l'œuvre poétique de Verlaine [9-13], pour l'essentiel de manière précise et concise, évitant les représentations mythiques ; nous hériterions à parler de « l'amitié amoureuse [que Verlaine] porte à sa cousine » [4], mais on est loin ici des extrapolations fantasmatiques que cette relation a suscitées dans d'autres travaux à finalité pédagogique et l'auteur ne fait que reprendre en passant l'une des

⁸⁰ Il est dommage que l'auteur n'indique aucune des éditions des *Poèmes saturniens* : ni celles en format de poche, comme celle de Martine Bercot (Livre de poche classique), ni les éditions plus lourdes, celle de la Pléiade d'Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel et surtout l'édition « Classiques Garnier » de Jacques Robichez, la meilleure édition pour sa précision philologique et pour l'ampleur de l'annotation des recueils que les lycéens risquent de lire. La biographie d'Alain Buisine est mentionnée mais non pas celle de Pierre Petitfils. Le lycéen pourra difficilement avoir accès à des articles publiés dans des revues, mais il n'est pas évident que l'auteur ait elle-même lu beaucoup des textes critiques consacrés au recueil.

composantes fictives les plus récurrentes de la biographie verlainienne. Le petit nombre de pages accordé à ces indications contraste avec la proximité des données biographiques dans beaucoup d'ouvrages de vulgarisation.

Suit le noyau du livre [14-101] : une série de « résumés et commentaires ». Cette priorité n'est moins le moindre mérite de ce livre et le titre est plutôt modeste : après de courtes présentations des poèmes abordés, trente-cinq textes sont analysés (*Poèmes saturniens*, 6 ; *Fêtes galantes*, 7 ; *La Bonne Chanson*, 2 ; *Romances sans paroles*, 10 ; *Sagesse*, 7 ; *Jadis et Naguère*, 3). Quoiqu'elles n'occupent chaque fois que deux ou trois pages, ces lectures attestent un travail personnel : le commentaire ne se limite pas à la recherche d'éléments permettant de confirmer la pertinence des catégories habituellement convoquées pour expliquer tout poème verlainien. À côté des « incontournables » de la vulgarisation verlainienne (*Colloque sentimental* ou l'« ariette oubliée » III), on trouve des études portant sur des textes rarement privilégiés comme *Lassitude* ou *La Bonne Chanson*, XIX – et ce ne sont pas les poèmes moins finement analysés, l'auteur ayant vraiment lu cette œuvre à la loupe. La manière dont il met en évidence les injonctions et énoncés sentencieux de *Lassitude* avant de montrer que « le poète manifeste en même temps sa dépendance par rapport à l'autre » permet par exemple une perception fine de l'implicite dans un sonnet que l'on semble avoir le plus souvent jugé trop explicite et peu digne de comparaison avec les autres sonnets de la section « Melancholia » des *Poèmes saturniens*, comme *Après trois ans*, qui suscite également une exégèse détaillée qui privilégie l'emploi d'indices permettant un « renouveau du lyrisme » : « le poème ne livre pas le secret de cette émotion contenue : il se construit sur un silence » [19]. L'auteur est en effet sensible à la pudeur, à la discrétion post-romantique de Verlaine...

L'auteur a publié la même année un petit *Précis de versification* (Armand Colin, « Synthèse) et il tient bien compte des caractéristiques formelles des poèmes abordés, notamment dans le cas de *Spleen*⁸¹.

Le volume se poursuit avec une section « Synthèse littéraire » : « Paysage et état d'âme dans "Paysages tristes" des *Poèmes saturniens* », « Les jeux de l'amour dans les *Fêtes galantes* », « Les figures du moi dans *Romances sans paroles* » et enfin « Art poétique, au pluriel », dont l'intitulé est lui-même programmatique puisqu'il annonce précisément que l'auteur

⁸¹ Où il faudrait cependant nuancer l'idée, de deux séries paire et impaire de distiques [72] : il serait plus juste de parler d'une sériation initiale 1+3/2+4 suivie d'une sorte de résolution temporelle et thématique dans les deux derniers distiques, rétablissant une logique de quatrain en fin de poème (seul le distique 5 se termine sur une ponctuation faible).

n'utilisera pas l'*Art poétique* comme manifeste univoque et hégémonique, permettant de comprendre l'esthétique, au singulier, de Verlaine.

Le livre se termine sur un glossaire, des citations et jugements critiques, des plans et sujets de travaux (les sujets proposés pour des exposés et dissertations sont très intelligents) et une bibliographie.

C'est, en un mot, un livre que l'on peut chaleureusement recommander. Les lycéens et étudiants pourront s'appuyer sur ces pages avec confiance ; les exégètes verlainiens ne devraient les négliger.

Steve Murphy

Michel Barlow, Joël Dubosclard et Bénédicte Reveyrand, Fêtes galantes et autres recueils. Poèmes saturniens, Romances sans paroles, Sagesse, Jadis et Naguère, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre / Profil Bac », 2000, 128 p.

Voici un petit livre⁸² qu'il serait difficile de recommander à un lycéen. Les enjeux sont importants et ils dépassent largement le cadre de ce livre : comme dans bien d'autres volumes parascolaires, la mise en cause de lectures platement biographiques à partir des années 1960 n'a guère été prise en considération. Dans le cas de Verlaine, cela s'accompagne routinièrement de jugements normatifs où la qualité variable de l'œuvre serait l'effet de la qualité variable de la vie ; les jugements moraux sont plus nombreux que les observations consacrées, par exemple, à la versification de Verlaine. Ce sont autant de traits « contre-productifs » d'un ouvrage comme celui-ci puisque l'un des objectifs de l'enseignement de la poésie devrait être d'essayer justement de s'approcher de la lettre, et de l'esprit, des poèmes, sans se limiter à tenir un discours général plus flou que tout ce que l'on peut trouver dans le corpus envisagé.

Les auteurs n'hésitent pas à brader des sections entières de l'œuvre. On lit ainsi sous leur plume collective que les poèmes V et VI de *La Bonne Chanson* sont « les deux seules pièces dignes de considération » du recueil [30]. *Dédicaces* : « exercice de style bien enlevé, malgré une certaine platitude d'inspiration » ; *Bonheur* : « troisième volet du cycle *Sagesse* et aussi le moins convaincant, tant par la forme (le plus souvent académique) que par les idées. Verlaine ne semble plus croire en ce qu'il affirme, notamment en matière religieuse. » ; quant à *Chansons pour Elle, Odes en son honneur, Elégies, Dans les limbes* et *Chair*, trois lignes suffisent pour régler leur compte : « Les derniers poèmes d'amour de Verlaine. Ces cinq

⁸² Il s'agit, en gros, d'une version nouvelle, bien plus longue, du volume dans la collection « Profil d'une œuvre » intitulé *Poésies. Verlaine*, par Michel Barlow et Bénédicte Reveyrand, 1995 (79 pages).

recueils sont assez décevants, que le style y pêche par vulgarité ou par excès de classicisme. » [23] Hypocrisie, « fonds de tiroir », vulgarité, classicisme – les auteurs parlent aussi de « facture très classique » pour *Amour* – on se contente de jugements qui auraient fait la joie d'Isidore Ducasse ou d'Alfred Jarry, jugements de rapport scolaire portant sur le cancre Verlaine de la part de personnes qui ne daignent pas expliquer ce que serait une « facture très classique ». Du point de vue de la facture, c'est quasi exclusivement l'emploi de vers impairs qui les intéresse dans ce corpus, à l'exclusion de toute analyse véritable des audaces du poète : on ne partagera en tout cas pas ces jugements à l'emporte-pièce.

Les auteurs ne se montrent pas toujours bien informés de la vie de Verlaine et de ses recueils. Le manuscrit des *Romances sans paroles* n'a pas été « envoyé par Verlaine à son éditeur en mai 1873 » [17] mais à son ami Lepelletier, qui s'est occupé de faire fabriquer le volume par un imprimeur de province. Le recueil ne contient pas trois sections, mais quatre : *Birds in the night* ne fait pas partie des « Paysages belges » [18] (les auteurs ont été piégés par une pratique éditoriale assez répandue).

Le chapitre consacré à l'amour commence avec l'évocation d'un Verlaine qui « apparaît tour à tour amoureux transi, fiancé exemplaire, époux indigne, homosexuel impénitent, puritain angélique, pédéraste à l'occasion et obsédé sénile » [33]. Il faut supposer que pour les auteurs de ce livre, le mot *pédéraste* a la même signification que « pédophile » : ce qui est juste étymologiquement requiert évidemment, pour un lycéen en particulier, l'apport d'une précision synchronique, à savoir que pour Verlaine et ses contemporains, *pédéraste* était le terme par excellence pour parler de manière péjorative d'homosexuels – aucun terme mélioratif n'étant pour l'heure entré dans le Littré ou le Bescherelle. Il aurait fallu, de même, invoquer avec la plus grande prudence, et dans une perspective historique, une notion comme l'inversion [36]. Il est sans doute significatif que la première partie du chapitre s'intitule « Ambiguïtés et contradictions » [33]. Car tout laisse supposer que pour les auteurs de ce livre, la bisexualité relève elle-même de l'ambiguïté et de la contradiction.

« On pourrait donc imaginer que l'homosexualité de Verlaine est vécue dans une demi-clandestinité. Mais il n'en est rien. », lit-on, avant de qualifier *Hombres* d'« ouvrage introuvable sinon, sans doute, chez certains éditeurs spécialisés dans la pornographie » [36]. C'est oublier que *Hombres*

figure depuis 1989 dans la Pléiade des *Œuvres poétiques complètes* de Verlaine, mais surtout donner au jeune lecteur une vision totalement faussée de l'œuvre dans son ensemble : il fallait à tout le moins rappeler que lorsque Verlaine a publié *Parallèlement*, en 1889, c'était sous la vraie Troisième République, période d'une liberté d'expression sans précédent suivant des périodes d'une censure plus ou moins dure ; les Naturalistes et Décadents avaient ouvert le chemin. Entre 1871 et 1873, Verlaine a peut-être vécu son homosexualité assez ouvertement mais il n'a pas écrit cette homosexualité ouvertement : la « demi-clandestinité » règne dans *Vers pour être calomniés* ou *Le Poète et la Muse*. Dans les années 1860, la censure a été non moins grande, dans le vécu comme dans l'écrit, au point où certains ont douté que l'homosexualité s'y exprime. *Henri III* et *César Borgia* (il ne s'agit pas du poème saturnien) – deux sonnets en rimes masculines découvertes par André Vial – n'ont pas été publiés par Verlaine, ou alors probablement sous un pseudonyme. Les auteurs indiquent parmi leurs « repères biographiques » que Verlaine a eu en 1862 des « liaisons homosexuelles » (c'est possible mais on n'en sait absolument rien), ou qu'en 1863, « Verlaine tombe éperdument amoureux de sa sœur adoptive, Élisabeth, qui est mariée et mère de famille. Elle repousse ses avances. » [5] (même Jacques-Henry Bornecque, qui a poussé un peu trop loin parfois ses spéculations au sujet de la place d'Élisabeth dans l'œuvre, aurait certainement donné une formulation plus nuancée) ; cet amour est qualifié un peu plus loin de « chaste » [14], sans qu'il soit clair dans le contexte s'il s'agit d'un amour platonique ou simplement d'un amour refusé par son objet.

On gratifie le lecteur de sentences prudhommesques (« Toute relation amoureuse s'organise selon deux temps : la recherche de l'être aimé et le compagnonnage avec lui. » [33]) et de formulations qui se veulent percutantes (« La toilette raffinée des marquises Louis XV semble cacher une poupée en celluloïd plutôt que l'Eve éternelle. » [33]) ou ironiques (« Mais à trop vouloir faire l'ange, il semble qu'il ait réveillé en lui la bête. », « Verlaine entre en luxure avec une aussi vive dévotion qu'il avait envisagé de devenir moins, après sa conversion ! » – on appréciera le point d'exclamation qui pousse le jeune lecteur à se rendre complice de ce discours) ; on reste pour l'essentiel dans le survol thématique, en saupoudrant le tout de bons (?) mots.

Le traitement de *Jadis et Naguère* est particulièrement consternant. Il ne suffit pas de dire que « le recueil [a] été constitué à la hâte pour rembourser des dettes » [21]. Même sans entrer dans le détail de la genèse du recueil

comme l'a si bien fait Hun-Chil Nicolas, il suffit de se lire les notes dans n'importe quelle édition sérieuse pour voir à quel point le volume est le résultat d'une genèse qui trouve ses origines dans la période 1867-1873. Aucune perspective diachronique n'apparaît ici si ce n'est en réitérant *ad nauseam* l'idée reçue de la stérilité du dernier Verlaine (« un livre charnière qui amorce un certain affadissement du génie verlainien tout en comportant encore des œuvres admirables » [21]). Ce manque cruel de perspective apparaît dans la manière dont les auteurs alignent suivant une logique biographique erronée les inspirations diverses contenues dans le recueil :

On a pu dire que *Jadis et Naguère* est un album de souvenirs qui évoque toutes les expériences marquantes de Verlaine : l'errance avec Rimbaud (*Vers pour être calomnié*) ; la prison (*La Grâce*) ; les expériences érotiques (*Luxures*) ; la Commune de Paris (*Les Vaincus*) ; la conversion morale et patriotique (*Le Soldat laboureur*, *La Pucelle*). [21]

Verlaine aurait rigolé devant ces interprétations du *Soldat laboureur* et de *La Pucelle*, textes écrits bien avant la « conversion morale et patriotique » de 1874 et qu'on ne peut interpréter ainsi que si l'on choisit de *ne pas les lire*. Les auteurs s'avancent de même sur une passerelle des plus branlantes lorsqu'ils relient *La Grâce* à l'expérience de la prison de Verlaine, ce qui fera penser aux jeunes lecteurs de leur opuscule qu'il s'agit d'une évocation rétrospective de l'incarcération du poète alors que le cachot qui apparaît dans le premier vers du texte n'est que le cadre d'une longue évocation où l'emprisonnement n'est qu'un élément tout à fait secondaire.

La contradiction apparaîtrait ici encore puisque « L'*Art poétique*, la plus claire expression des recherches musicales et rythmiques de Verlaine, y voisine avec *Allégorie* qui est en rupture complète avec le style ainsi défini ! » [21] Faisant l'économie d'un raisonnement génétique évident (*Allégorie* date de 1868, six ans avant *Art poétique*), les auteurs accordent à cet *Art poétique* un statut de manifeste d'autant plus ironique que l'on cherche dans ce plaidoyer pour l'indécis « la plus claire expression », oubliant ce que Verlaine a souligné : ce texte ne saurait être tenu pour un mode d'emploi de l'ensemble de l'œuvre, ni pour une expression définitive de la poésie verlainienne. Ce cliché de la critique verlainienne a été maintes fois dénoncée (notamment par Michel Grimaud) et il nous paraît

inutile d'insister lourdement sur cette manière de vouloir réduire à une esthétique (de la fadeur, de l'indécis et de l'impair) une œuvre dont l'hétérogénéité esthétique est une richesse et non une contradiction due à une vie mal organisée comme le laisse entendre à plusieurs reprises ce voluminet, l'hétérogénéité thématique des *Poèmes saturniens* étant « peut-être » due au fait qu'il s'agit d'une « œuvre de jeunesse », induisant des effets surprenants : « D'une section à l'autre et parfois à l'intérieur d'une même section, la différence de contenu et de ton ne manque pas de surprendre » [14]. Cette surprise apparaît ici comme un phénomène somme toute accidentel sans que l'idée de contrastes voulus soit envisagée.

Allégorie, on vient de le voir, ne peut être « en rupture complète » avec le « style ainsi défini » dans l'*Art poétique*, à moins d'inverser l'ordre de composition des textes. Mais on remarquera surtout comment les auteurs opèrent un choix. C'est qu'ils ne sont pas exactement passionnés par l'allégorie *en tant que telle*, comme il résulte de la page particulièrement décevante consacrée aux « paysages allégoriques » de Verlaine [31] :

Force est bien de reconnaître que ce symbolisme pictural ou musical a été un moment de grâce éphémère dans la carrière du poète. Abandonnant cet art subtil et presque naïf, dans lequel l'union des sentiments et des sensations semble « donnée », Verlaine, à partir du recueil *Sagesse*, verse souvent dans l'allégorie. Une allégorie, à la différence d'un symbole, est une image construite artificiellement et non éprouvée par la sensibilité. Dans *Jadis et Naguère*, le poème précisément intitulé *Allégorie* en offre un exemple caractéristique : « Despotique, pesant, incolore, l'Été, / Comme un roi fainéant présidant un supplice » On le voit : c'est l'esprit qui compare dans l'allégorie, et l'auteur ne s'engage pas dans ce jeu avec toute son âme. [31]

À nouveau, l'erreur de perspective chronologique est gênante, *Allégorie* servant d'illustration de la perte symbolique et du devenir-allégorique de la poésie verlainienne à partir de *Sagesse* alors que le poème date d'avant la publication des *Fêtes galantes*, les auteurs se contentant de constater que *Jadis et Naguère* a été publié après *Sagesse*. Surtout, on relèvera une pétition de principe : ce serait le total *engagement* de l'âme du poète qui le conduit à produire de la bonne poésie, ramenant la poésie de Verlaine au modèle de création poétique que celui-ci avait pourfendu dans son essai consacré à Baudelaire. Certes, il reviendra vers des bases plus traditionnelles par la suite, mais il est difficile d'imaginer qu'il aurait pu accrédi-

une conception aussi naïve de la valeur de la naïveté. Une telle conception revient du reste à discréditer précisément une part significative de l'influence baudelairienne puisque dans *Allégorie* (cf. *Spleen* [III]) comme ailleurs, l'allégorie verlainienne ne manque pas de puiser dans le modèle des *Fleurs du Mal*. Jusqu'à plus ample informé, préférer le symbolisme à l'allégorie relève d'un choix arbitraire, d'autant qu'il n'existe pas qu'une seule forme d'allégorie : les allégories ouvertes (cf. les travaux de Paul de Man) peuvent en particulier atteindre une puissance affective considérable et c'est le cas notoirement du *Cygne* de Baudelaire. L'allégorie n'est pas forcément abstraite et quand bien même elle le serait, cela n'en prouve pas l'indigence poétique, à moins de considérer que n'est authentiquement poétique qu'une certaine forme de lyrisme et dans ce cas, autant disqualifier explicitement de nombreux types de poésie. Inutile peut-être de préciser que Baudelaire figure avant tout dans ce livre comme l'auteur des *Correspondances*, comme si ce poème permettait réellement d'expliquer la poétique des *Fleurs du Mal*, mais les auteurs considèrent que Baudelaire « confère [...] aux sensations une valeur métaphysique » [29] et pensent même que pour Verlaine, l'importance de Baudelaire provenait du fait qu'il avait « affirmé la primauté absolue de la sensation » [29]. Une lecture de l'essai de 1865 met en évidence bien d'autres aspects de Baudelaire que Verlaine jugeait cruciaux mais ces aspects ne sont aucunement pris en compte par le présent livre, qui reviendra une seconde fois à Baudelaire pour poursuivre cette représentation tout à fait indigente de l'importance pour Verlaine du modèle baudelairien, non sans présenter comme un désaveu le sonnet liminaire des *Liturgies intimes*, sans en percevoir l'extrême ambivalence, voire le retournement pragmatique [84].

Pour le Parnasse, force est de se contenter d'un paragraphe à la p. 84 et d'une note à la p. 14. « Rigueur de la forme », « souci de la beauté plastique », opposition au romantisme, refus de « l'expression trop voyante des sentiments poétiques et de l'engagement poétique », « culte de "l'art pour l'art" ». On mentionne le *Prologue* et l'*Épilogue des Poèmes saturniens*, on nomme Leconte de Lisle et tout est (serait) dit. S'il est vrai que *Çavitri* est qualifié de « parodie » [15] – piste intéressante – le lecteur n'accédera pas au raisonnement qui a conduit les auteurs à proposer cette interprétation.

On a droit, bien entendu, à des pages consacrées à l'Impressionnisme de Verlaine et à son emploi du vers impair.

Pour l'Impressionnisme, on trouve tous les travers épistémologiques qui escortent habituellement cette analogie dans les ouvrages parascolaires, la confusion étant poussée ici assez loin. On voit en effet à quel point n'importe quel poème peut être convoqué pour justifier cette supposition lorsque les auteurs parlent d'« impressionnisme dans *Effet de nuit* » [25], véritable absurdité s'agissant de cette « eau-forte » qui possède ses propres termes de référence picturaux (bien connus) qui ne doivent rien à l'Impressionnisme qui naîtra officiellement plusieurs années après la publication des *Poèmes saturniens*. Le titre n'est impressionniste que pour ceux qui ne connaissent la peinture du dix-neuvième siècle qu'à travers l'Impressionnisme et à vrai dire, pour justifier cette illustration à deux reprises de l'Impressionnisme de Verlaine [25, 27], on n'a comme preuve que la citation des trois premiers vers du poème. Il est vrai que pour les « Paysages belges », l'analogie est moins aberrante... mais ici encore peut-on dire que Verlaine « picore littéralement du regard les détails et dialogue avec eux à fleur de sentiment » (nous soulignons) [27] dans le premier quatrain de *Walcourt* ou que dans le troisième quatrain de *Charleroi*, « les vers de quatre pieds [sic] font littéralement entendre le tressautement des wagons sur les rails, restituant du même coup l'impression auditive » (nous soulignons à nouveau) [28] ? Quelle que soit la valeur que l'on attache à l'adverbe *littéralement*, l'édifice d'idées reçues des trois auteurs est ébranlé par les exemples sélectionnées.

Retenant le fait que « les grands recueils du poète sont exactement contemporains des chefs-d'œuvre de Monet, Pissarro, Manet » et que « Le recueil *Romances sans paroles* paraît l'année même où est exposé le fameux tableau *Impression, soleil levant* (1874) », « Il est donc tentant de voir dans ces coïncidences une véritable influence » [27]. Or, si *Effet de nuit* était déjà impressionniste, dans le recueil des *Poèmes saturniens* publié en 1866 (hypothèse que nous récusons), on ne pourrait parler d'influence, mais il faudrait de toute manière montrer que Verlaine connaissait déjà des tableaux de ces peintres. Et s'il avait connu les peintures de Manet de cette époque, Verlaine se serait fait sans doute une idée très différente de son esthétique que celle que l'on se fera dix ans plus tard et aujourd'hui...

« Insaisissable, inclassable Verlaine ! » écrit-on dans la section « L'Originalité de Verlaine », sans oublier de le classer à la même page en lui accordant « une technique impressionniste » [85]. Du point de vue de la versification, « Derrière un classicisme apparent, ses vers obéissent à un mouvement moderne, une fluidité musicale. » [85]. C'est à *Art poétique* que

la tâche de démonstration est confiée et le fond de l'affaire serait bien entendu le vers impair auquel « le poète s'essaie avec quelque timidité », lit-on, dans les *Poèmes saturniens* [69], ce qui a le mérite de ne pas faire de l'emploi du vers impair une révolution en soi comme on le fait parfois, mais le désavantage de minorer l'audace des expérimentations en versification de ce premier recueil et qui ne se limitent guère à la question du vers impair. On notera du reste que ce n'est pas simplement « dans un souci d'archaïsme, [qu']il écrit *rhythmes* » [70], c'est une orthographe habituelle à l'époque, utilisée également par Baudelaire ou Rimbaud. On est ahuri de lire, au sujet de la « Critique des *Poèmes saturniens* » que Verlaine n'a « sans doute » « pas conscience » que son argumentation « met, en fait, en valeur ses poèmes aux rythmes impairs » [70]. Evidemment, on recourt ici à l'idée du « déplacement de la césure » :

Exemples d'enjambement et de césures étonnantes dans *À une femme* (*Poèmes saturniens*) :

Oh ! / je souffre, / je souffre affreusement, / si bien
 Que le gémissement premier / du premier homme
 Chassé d'Eden / n'est qu'une églogue au prix du mien ! [70]

Bref, le premier vers en question serait césuré 1/3/6/2. Parfaite incompréhension du sens même de ce qu'est une césure, se contenant de coupes aléatoires faites en fonction de possibilités de découpage syntaxique ou, dans le cas du premier vers, en se fiant à des signes de ponctuation, sans que la présence par exemple d'un *e* féminin avant l'une de ces coupes ne soit considéré comme problématique. Il aurait fallu plutôt mettre en évidence les effets suspensifs des deux premiers vers, renforcés par des répétitions structurellement similaires :

Oh ! je **souffre**, je **souffre** + affreusement, si bien
 Que le gémissement + **premier** du **premier** homme

et le proclitique en 6^e position du troisième vers cité, qui peut être considéré soit comme un « trimètre », soit comme un alexandrin binaire à puissant effet suspensif attirant l'attention sur une comparaison hyperbolique :

Chassé d'Eden n'est qu'une + églogue au prix du mien ! [70]

L'idée que le vers impair boite par des traits immanents, mise en cause notamment par David Hillery et par Benoît de Cornulier, se maintient, sans que les auteurs s'aperçoivent de la manière dont Verlaine a essayé dès les *Poèmes saturniens*... de faire tituber le lecteur grâce à des alexandrins ou décasyllabes à césures hétérodoxes. On n'en fera pas si vite la quintessence de l'originalité métrique de Verlaine.

Nous pourrions continuer en passant en revue d'autres chapitres du livre mais ce serait sans doute inutile.

Steve Murphy

Didier Fournet, *Paul Verlaine, Poèmes saturniens, Romances sans paroles*, Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 2000, 128 p.

Force est d'exprimer au sujet de cet ouvrage les mêmes réserves que nous venons de formuler en recensant le volume de Barlow, Dubosclard et Reveyrand. Dès l'avant-propos, on apprend qu'après une maturité atteinte très tôt, Verlaine « s'éloigne tout aussi vite de l'expression la plus pure de sa sensibilité. Passé les premiers recueils, il ne fait plus que se survivre à lui-même. » [3] Parfois, l'auteur a tendance à surestimer la référentialité des textes comme lorsqu'il écrit que « Verlaine dessine ainsi dans les *Romances sans paroles* les contours de la passion totale éprouvée pour Rimbaud, aventure sensuelle et spirituelle sans règles et sans limites qui met en danger l'existence même de l'individu » [81]. Il faudrait, sans doute, nuancer...

L'auteur affirme que « ce qui a le plus dérouté les lecteurs, c'est la sensibilité même du poète, c'est ce que Verlaine appelle sa "chanson grise / où l'indécis au précis se joint" » [3], jugement peut-être vrai pour la période allant de 1866 à 1883, mais peu soutenable aujourd'hui que Verlaine est encensé précisément pour ces traits. On remarquera d'emblée une tendance à minimiser la pensée qui sous-tend la poésie verlainienne :

Il ne s'agira donc pas ici de définir le projet de Verlaine, le but qu'il assigne à la poésie : si la question se conçoit encore pour l'étude de Rimbaud ou de Baudelaire, elle perd toute signification pour Verlaine qui a toujours clamé son refus de la théorie. [3]

Il est vrai que Verlaine prétend n'avoir jamais fait de théorie. Mais en cela, il feignait d'oublier qu'à l'époque de gestation des *Poèmes saturniens*,

il avait un penchant pour la théorie, fortement liée à une période où Leconte de Lisle (préface aux *Poèmes antiques*) et surtout Baudelaire (notamment par ses écrits sur Poe) lui avaient donné le goût de la théorisation et de la polémique littéraire ; vers l'époque de finition des *Romances sans paroles*, ses lettres à Lepelletier font aussi preuve, on le sait, d'une volonté de produire un *système* nouveau. Le soubassement théorique de ses recueils se fera, plus tard, relativement discret, mais pour qui s'intéresse aux premiers recueils, il est parfaitement évident que Verlaine ne cesse de procéder en fonction d'une série de projets dont la planification correspond à de véritables raisonnements. Le défaut de beaucoup d'ouvrages à finalité pédagogique a été de privilégier la sensibilité et la sensation verlainiennes aux dépens de ces raisonnements alors que la logique verlainienne s'exprime aussi bien au niveau des poèmes individuels que sur le plan des recueils. Il est ainsi un tantinet inquiétant de lire dès l'ouverture d'un livre de ce type que le poète « n'a jamais été guidé que par sa sensibilité du moment » [3]. Ce genre de propos peut plaire à de jeunes lecteurs pour qui la poésie est avant tout, très légitimement, une forme de littérature particulièrement émouvante et émue, mais il s'agit d'un contresens manifeste du point de vue de la genèse de ces poèmes et d'une illusion qui risque de bloquer l'analyse des textes. Car à la question « pourquoi trouve-t-on tel phénomène dans tel poème ? », la réponse est simple et universelle : parce que c'est comme ça que Verlaine sentait le phénomène, avant de traduire fidèlement ses *impressions* premières. C'est l'illusion de l'immédiateté de cette communication poétique qui ne cesse de ramener Verlaine vers le modèle romantique dont il avait perçu des 1865 les limites. Lire des textes aussi fortement pensés et charpentés que les *Poèmes saturniens* et les *Romances sans paroles* en se prévalant de cette conception de la poésie verlainienne ne peut que déboucher sur des lectures d'une grande naïveté.

On ne sera pas étonné de lire qu'*Art poétique* « offre la clef de l'univers verlainien et expose les idées du poète en matière de versification » [56], ce qui faciliterait évidemment l'entrée dans cet « univers »... si vraiment le poète n'avait qu'une esthétique et si vraiment celle-ci était formulée de manière *manifeste* et univoque dans le poème. « La grande originalité de Verlaine (caractéristique dont découle l'ensemble de ses choix esthétiques) consiste à avoir adopté une conception essentiellement musicale de l'écriture poétique. » Contrairement à Baudelaire ou Rimbaud, qui

privilégieraient « l'image », développant même « une écriture proprement hallucinatoire », Verlaine « déplace l'accent sur l'élément musical et sur le travail des sonorités » [56]. Était-il dans ce cas utile de consacrer des pages à « L'impressionnisme pictural des « Paysages belges » ou d'insister sur les propriétés picturales des « Aquarelles » et notamment de *Spleen* ? Mais évidemment Verlaine est bien connu aussi pour la qualité de ses représentations visuelles et à moins d'admettre aveuglément des oppositions aléatoires, le lycéen comprendra probablement ce qu'ont d'excessif de telles formulations.

Après ces poncifs généralisants portant sur la musicalité verlainienne, quelques formulations de la « Critique des *Poèmes saturniens* » sont citées pour opposer l'alexandrin, approprié pour des « énonciations claires » et à « l'exposition rationnelle des objets, invectives ou paysages » à des mètres courts et impairs⁸³. Seulement, après avoir abondé dans ce sens tendu comme une peau de banane par un Verlaine qui n'était pas dupe de ses propres généralisations, l'auteur indique, après avoir cité des vers de *Nevermore* (1) et de *Nuit du Walpurgis classique* pourvus d'enjambements importants, que « la dissolution de la structure du vers se trouve également dans les fréquents déplacements de la césure de l'alexandrin et du décasyllabe » [58]. Il convient de se méfier de cette idée de « déplacements » de la césure et à vrai dire, l'auteur n'en donne aucun exemple (les alexandrins que l'auteur venait de citer sont bien des 6-6). Surtout, l'emploi même d'alexandrins assez prototypiques ne va pas nécessairement de pair, chez Verlaine, avec une énonciation claire et une exposition rationnelle (il suffit pour s'en convaincre de lire *Beams*). On remarquera en outre que le dernier vers de *Spleen* est qualifié de « trimètre » [54] : « Et de tout, fors de vous, hélas ! », ce qui permet d'inférer que pour l'auteur, est trimètre tout vers syntaxiquement et accentuellement ternaire, y compris un vers simple comme l'octosyllabe...

Cette « dissolution du vers » permettrait une « esthétique de la nuance » où Verlaine « privilégie souvent un certain naturel qui exclue une éloquence trop artificielle » ; « sa syntaxe est souvent disloquée, afin de traduire le flux continu des impressions sans procéder à aucune reconstruction de la pensée » [59]. On romantise ainsi, ou surréalise, des stratégies beaucoup plus conscientes, et partant moins *naturelles*, que ne veut ce type de lecture qui se complaît à faire l'éloge de l'inconscience et de l'inconscient du poète. Du point de vue de l'histoire littéraire, pas besoin

⁸³ Les qualités censées immanentes des vers impairs sont assignées également aux vers à hémistiches impairs : les décasyllabes 5-5 de *Birds in the night* produiraient « une légère boiterie » [51].

alors de nuancer : « Tout l'art poétique ébauché dans les *Poèmes saturniens* et développé dans les *Romances sans paroles* prend donc le contre-pied systématique des conceptions élaborées par le classicisme, le romantisme ou par le Parnasse » [60]. Manière comme une autre de couper le nœud gordien des intrications intertextuelles...

Il serait facile de poursuivre ce listing d'inconvénients du livre en question, dont la plupart des lectures sont rapides et superficielles, contrairement par exemple à celles du volume de Frédéric Turiel. En fin de livre, des annexes : « l'hommage de Huysmans » (pourquoi ce texte et pas un autre ?), un lexique de la poésie (avec quelques entrées assez discutables et en tout cas des définitions insuffisantes) puis une bibliographie succincte.

Steve Murphy

CATALOGUE DE COLLECTION

Christian Galantaris, *Verlaine - Rimbaud - Mallarmé. Catalogue raisonné d'une collection. Collection Édouard-Henri Fischer, préface de Gabriel de Broglie, Paris & Genève, Édition des Cendres, 2000, 411 p.*

Après les catalogues des ventes Jean Hugues (Verlaine-Rimbaud-Char) et Jacques Guérin (Rimbaud-Lautréamont) publiés en 1998, voici donc un catalogue raisonné, dont les entrées sont abondamment illustrées et commentées avec une grande précision, où les conseils de spécialistes (Maître Michel Dubois, Adrienne Fontainas, Charles Gordon Millan et Michaël Pakenham) ont sans doute été d'un secours précieux. Le catalogue de la collection Édouard-Henri Fischer établi par Christian Galantaris est l'un des plus somptueux volumes accordés dans les années récentes aux poètes de cette période et pour Verlaine en particulier, le relevé abondant et en tout état de cause très scrupuleux des variantes représentera une contribution importante à la précision des éditions futures (le volume est arrivé juste à temps pour alimenter la *Correspondance* de Verlaine dont M. Pakenham s'apprête à publier le premier volume aux éditions Fayard).

Pour Rimbaud, ce catalogue donne une reproduction de la page de garde d'*Un cœur sous une soutane*, nouvelle anticléricale et satiriquement grivoise de 1870, le feuillet de l'ancienne collection Ronald Davis ayant été

vu par Jules Mouquet et Pierre Petitfils dans les années 1940, avant d'être disjoint des 23 autres pages du manuscrit (dont le fac-similé a été publié, grâce à J. Hugues, en 1991) et perdu de vue.

Pour Mallarmé, on trouve à côté d'envois autographes dans des éditions rarissimes des missives inédites du poète, intégralement reproduites, des transcriptions de vers, des envois autographes et portraits.

C'est Verlaine qui bénéficie de l'apport le plus grand : les trois-quarts du catalogue lui sont consacrés et ces pages sont d'une énorme valeur pour le chercheur, avec dès la première entrée un fac-similé du début d'*Aspiration*, l'un des premiers poèmes connus de Verlaine. La dédicace d'un exemplaire des *Poèmes saturniens* à Mathilde Mauté de Fleurville et celle d'un exemplaire des *Fêtes galantes* donnée à Banville, comme la lettre de Victor Hugo félicitant Verlaine après l'envoi du même recueil, sont non moins émouvantes. L'apport majeur est néanmoins un nombre considérable de reproductions de manuscrits, de lettres (une lettre à Poulet-Malassis de 1867 ou une lettre à Pierre Dauze de 1895...), souvent illustrées, mais aussi des épreuves corrigées à la main par Verlaine (*Bibliophobes* I et II), un poème intégralement biffé, d'autres parfaitement reproduits, comme des brouillons de « Bon, encore une trahison ! [...] » (*Poèmes divers*, sous le titre *À Célimène*) et de « Voici des cheveux gris [...] » (*Dédicaces*, 2^e édition, sous le titre *À l'Aimée*) ou des transcriptions relevant d'un stade plus avancé de la genèse voire de simples recopiations – *Caprice (Parallèlement)*, *Confiance (Odes en son honneur)*, *À ma Bien Aimée (Invectives)*. Parmi les envois autographes, on notera un exemplaire des *Mémoires d'un veuf* « à mon camarade Berson, bien cordialement » : le catalogue indique qu'il pourrait s'agir d'Henri Berson, qui a publié des *Poèmes capricieux* chez Lemerre en 1891. Le détail est intéressant pour ceux qui voulaient savoir qui était cet homme nommé dans une lettre de Verlaine du 13 décembre 1886 et mentionné dans une liste de noms qui contient aussi une série de titres de poèmes de Rimbaud. Parmi les documents allographes, on notera en particulier une transcription de *Hombres* de la main de Vanier qui s'ajoute à celle que l'on connaissait (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) – manuscrit qui a pu servir à la confection de la première édition en 1903.

Le catalogue contient encore la reproduction, parfois en couleurs, de nombreux portraits, de Verlaine surtout, et de couvertures de volumes, et parfois de pages manuscrites comme le début de « L'Abbé Anne » de Verlaine, dont la reproduction permet de distinguer les encres différentes

employées, ou d'un quatrain de Verlaine inscrit au crayon bleu. Mais la collection contient également des collections intégrales de revues rares, comme *Le Décadent*. En un mot, ce catalogue représente un travail d'édition exemplaire et un moment important dans l'histoire notamment de la critique verlainienne.

Steve Murphy

SÉMINAIRE VERLAINE-RIMBAUD

Depuis quelques mois, un petit groupe de chercheurs médite un séminaire consacré à Verlaine et Rimbaud, le noyau de l'équipe étant : Jean-Louis Aroui, Pierre Brunel, Bruno Claisse, Benoît de Cornulier, Jean-Jacques Lefrère et Steve Murphy (coordinateur du séminaire). La première rencontre du séminaire a eu lieu le 16 février à l'Université Paris 8 grâce à Jean-Louis Aroui : le matin, Jean-Louis Aroui a parlé de la « Typographie des strophes de Verlaine : généralités et exceptions », Éliane Delente de la « Position de l'épithète antéposé au nom dans l'alexandrin verlainien » et Arnaud Bernadet a donné une lecture de *Grotesques (Poèmes saturniens)* ; les conférences de l'après-midi ont été consacrées aux *Illuminations*, Bruno Claisse : « “Le mouvement de lacet” : un slogan en moins pour l'autonomie du poétique, de *Mouvement à Marine* », Michel Murat : « Remarques sur la grammaire des *Illuminations* », Steve Murphy : « Utopie et parodie dans *Jeunesse II Sonnet* », David Ducoffre : « Les cadres spatio-temporels et les cellules de création métaphorique des poèmes *Vies* et *Guerre* ».

Le contenu des séances du séminaire sera variable et la première journée ne doit être considérée ni comme typique de ses préoccupations, ni comme atypique. La prochaine séance sera consacrée essentiellement à des questions touchant la recherche biographique et éditoriale. Si vous aimeriez être tenu au courant des réunions de ce groupe, veuillez nous envoyer vos coordonnées ; si vous connaissez des personnes susceptibles de s'intéresser à ce séminaire, nous serions heureux de recevoir leurs coordonnées, pour leur envoyer également nos prochaines circulaires.

S. Murphy, 19 rue de Jussieu, 44300 Nantes
steve.murphy@wanadoo.fr